One Day
Circ

1889

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1889.

Vierter Jahrgang.

Redigiert von Franz Xav. Haberl
zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Vierzehnter Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC-X
ML
5
.K58
n.s.
v.

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

Zum vierzehntenmale hat der Unterzeichnete die Ehre, den Lesern des früheren Cäcilienkalenders an dieser Stelle Etwas „vorzureden". Man sprach da von allerlei Freud und Leid, von Hoffnungen und Wünschen, gab einen Überblick des Inhaltes, hob das eine oder andere behandelte Thema als besonders wichtig hervor und leistete dadurch manchem Recensenten, der ein Exemplar mit der Einladung zu gefälliger Besprechung in einer Zeitschrift erhalten hatte, einen Dienst, — er beschränkte sich nämlich auf einige Sätze im Vorworte oder auf Excerpte aus der Inhaltsangabe und sendete dann sein Elaborat an den Verleger als „Beleg" ein.

In neuester Zeit haben sich deshalb viele Autoren und Redacteure entschlossen, das Vorwort sehr kurz zu machen und vielleicht auf diese Weise den „Kritiker" zu veranlassen, daß er das Buch nach seinem Inhalte prüfe und lese, dann aber nach Wissen und Befund freimütig urteile. Diesen erfahrenen Männern schließt sich auch Schreiber dieser Zeilen an und darf nur die Pflicht nicht versäumen, sämmtlichen altbewährten und neuen Mitarbeitern für ihre Beiträge, die sie ohne Honorarforderung zur Verfügung gestellt haben, ein herzliches „Vergelt's Gott!" öffentlich auszusprechen; auch bittet er die nämlichen und andere Gesinnungsgenossen um ähnliche milde Beiträge zum Besten der hiesigen Kirchenmusikschule.

Hiemit könnte geschlossen werden, wenn nicht ein neuer Gedanke, ein Plan, ein Vorschlag (oder wie man's nennen will) im Werke wäre, über dessen Ausführung und Gelingen die Ansichten und Ratschläge der freundlichen Abonnenten des K. M. Jahrb. nicht ohne Bedeutung und Einfluß sind.

Der Titel „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" steht zum viertenmale an der Stirne unserer jährlichen Publikation; er hat Beifall gefunden! Die wissenschaftlichen, historischen, liturgischen und die Sache der Kirchenmusik behandelnden Beiträge sind für die Geistlichen, Chorregenten und gebildeten Musiker bestimmt; das Buch hat einen festen Leserkreis, der jedoch gegenüber jenem des „Cäcilienkalenders" beinahe um die Hälfte sich verringert hat. Diese Thatsache hat uns weder in Ärger, noch in Scham oder Furcht versetzt, sondern nur zum Denken angeregt und zur Erforschung der Ursachen geführt. Wir (der Unterzeichnete, der Verleger und viele Ratgeber) glaubten annehmen zu dürfen, und vielfach wissen wir es gewiß, daß der populäre Titel und Inhalt des „Cäcilienkalenders" (1876—1885) manchen Kirchenvorstand und Chorregenten bewogen hat, den „Cäc.-Kal." als Weihnachtsgabe für die hervorragendsten oder gar für sämmtliche Chormitglieder anzuschaffen, um neben dem anerkennenden Danke auch Freude zu bereiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

oder den Eifer zu beleben. Im „K. M. Jahrbuch“ aber entdeckte man für Unterhaltung sehr wenig, für den Inhalt konnte man sich nicht bis zu 1 Mk. 60 Pf. begeistern.

Was folgt daraus? In aller Kürze und mit Bestimmtheit die Ankündigung, daß von 1890 ab, wenn uns Gott Leben und Gesundheit schenkt, das Jahrbuch mit Musikbeilage im bisherigen Umfang erscheint und in gleichem Geiste redigiert werden soll, und daß der „Cäcilienkalender“ als bequemes Taschen- und Notizbuch mit praktischen Bemerkungen und belehrenden Winken für Kirchensänger, Lehrer, Organisten, Chorregenten u. s. w. separat vom K.M. Jahrbuch hergestellt werden wird. Ohne Kalender geht's in unserer Zeit nicht mehr; also sollen auch die „Cäcilianer“ einen „Cäcilienkalender“ haben, der bald Übersetzungen liturgischer Texte für die Sonn- und Festtage, bald empfehlenswerte und bewährte Messen, Offertorien u. s. w. anrät, also zum „kirchenmusikalischen Ratgeber“ sich aufwirft, bald Sentenzen, historische Daten für die einzelnen Tage und ähnliche Kleinigkeiten bringt, die in populärem Gewande und in kurzer Fassung stets das eine Ziel verfolgen, mit dem Nützlichen das Angenehme zu verbinden.

Beiträge und Einsendungen, Winke und Ratschläge für die segensreiche und gedeihliche Durchführung dieses Gedankens aus allen Ländern deutscher Zunge werden erbeten und mit Dank angenommen; denn Viele müssen zusammenhelfen und einträchtig nach dem alten Grundsatze wirken:

Regensburg, 10. Oktober 1888.

Franz X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalender-Notizen für das Jahr 1889.

Das Jahr 1889 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein gemeines Jahr und zählt bürgerlich 365 Tage.

Cyklische Zeit- und Festrechnung.

Die goldene Zahl ist = 9, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = XXVIII, die Sonnenzirkelzahl = 22, der Römer Zinszahl oder Indictio = 2, der Sonntagsbuchstabe = F. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 17. Febr., Aschermittwoch am 6. März, Ostervollmond am 15. April, Osterfest am 21. April, Kreuzwochensonntag am 26. Mai, Himmelfahrt Christi am 30. Mai, Pfingstsonntag am 9. Juni, Trinitatis oder Dreifaltigkeitsfest am 16. Juni, Fronleichnamsfest am 20. Juni, und der 1. Adventsonntag am 1. Dezember.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1888/89 beginnt im Jahre 1888 am 21. Dez. Vorm. 9 Uhr 56 Min. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1889 Vorm. 10 Uhr 27 Min. Der Sommer fängt am 21. Juni früh 6 Uhr 51 Min. an. Die Hundstage beginnen am 22. Juli Nachm. 5 Uhr 45 M. und enden am 23. August Morg. 12 Uhr 28 M. Der Herbst beginnt am 22. Sept. Abds. 9 Uhr 23 Min. Der Winter für 1889/90 tritt am 21. Dez. Nachm. 3 Uhr 43 Minuten ein.

Sonnen- und Monds-Finsternisse.

Im Jahre 1889 werden drei Sonnen- und zwei Monds-Finsternisse stattfinden, von denen nur die beiden Mondsfinsternisse in unserer Gegend sichtbar sein werden.

Die erste Sonnenfinsterniß ist eine totale. Die Finsterniß beginnt auf der Erde überhaupt am 1. Jan. Abds. 7 Uhr 50 Min. mittl. Münchn. Zeit in 179° 19′ östl. L. v. Gr. und 31° 51′ nördl. Br. und endet um 12 Uhr 16 Min. in 264° 55′ östl. L. v. Gr. und 30° 54′ nördl. Br. Die Finsterniß ist sichtbar in Nordamerika mit Ausschluß des hohen Nordens und im nordöstlichen Theile des stillen Oceans.

Die erste Mondsfinsterniß am 17. Jan. ist eine partielle. Der Anfang der Finsterniß ist um 4 Uhr 45 M. früh, die Mitte um 6 Uhr 16 M. Morg., das Ende der Finsterniß um 7 Uhr 47 Min. Morg. Die Größe der Verfinsterung beträgt in Theilen des Monddurchmessers 0.699. Die Finsterniß ist sichtbar im westlichen Europa und Afrika und in Amerika.

Die zweite Sonnenfinsterniß am 28. Juni ist eine ringförmige, beginnt auf der Erde überhaupt Morg. 6 Uhr 52 Min. in 8° 3′ östl. L. und 21° 33′ südl. Br.; die ringförmige 8 Uhr 4 Min. in 355° 58′ östl. L. und 32° 22′ südl. Br. Die Finsterniß endet auf der Erde überhaupt 12 U. 40 M. Nachm. in 85° 52′ östl. L. und 16° 26′ südl. Br. Die Finsterniß ist sichtb. in der südl. Hälfte Afrikas, im südl. Arabien und Vorderindien, auf Sumatra, Java und dem südlichen Borneo, sowie im indischen Ocean und dem südlichen Theile des großen Oceans.

Die zweite Mondsfinsterniß am 12. Juli ist eine partielle, beginnt 8 Uhr 29 M. Abds. und endet 10 Uhr 51 M. Nachts. Die Mitte der Finsterniß findet statt 9 Uhr 40 M. Die Finsterniß, deren Größe 0.483 in Theilen des Monddurchmessers beträgt, läßt sich beobachten in Australien, Afrika, in der südlichen Hälfte Asiens und Europa mit Ausschluß des hohen Nordens.

Die dritte Sonnenfinsterniß am 22. Dezember ist eine totale. Die Finsterniß beginnt auf der Erde überhaupt 11 Uhr 3 Min. Vorm. in 299° 47′ östl. L. und 11° 39′ nördl. Br. und endet 4 Uhr 18 M. Nchm. in 36° 49′ östl. L. und 1° 57′ nördl. Br. Die Totalität beginnt 12 Uhr Mittags in 287° 10′ östl. L. und 15° 16′ nördl. Br. und endet 3 Uhr 21 Min. Nachm. in 49° 31′ östl. L. und 5° 34′ nördl. Br. Die Finsterniß ist demnach sichtbar in der nördl. Hälfte Südamerikas, in Afrika mit Ausschluß des Nordwestens, in Arabien und im atlantischen Ocean.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Neumond den 1. Nachts 9 Uhr 54 M. mit einer unsichtbaren Sonnenfinsterniß. — Erstes Viertel den 9. früh 1 Uhr 27 Min. — Vollmond den 17. Morg. 6 Uhr 23 Min. mit einer sichtb. Mondsfinsterniß. — Letztes Viertel den 24. Abds. 4 U. 44 M. — Neumond den 31. Vorm. 9 Uhr 56 M.

Februar. Erstes Viertel den 7. Abends 9 U. 44 M. — Vollmond den 15. Nachts 11 Uhr 3 Min. — Letztes Viertel den 23. Nachts 12 Uhr 44 M.

März. Neumond den 1. Nachts 10 Uhr 47 Min. — Erstes Viertel den 9. Abends 6 Uhr 46 Min. — Vollmond den 17. Nachm. 12 Uhr 34 M. — Letztes Viertel den 24. Morg. 7 Uhr 41 M. — Neumond den 31. Nachm. 12 Uhr 23 M.

April. Erstes Viertel den 8. Nachm. 2 Uhr 34 M. — Vollmond den 15. Nachts 11 Uhr 5 M. — Letztes Viertel den 22. Nachm. 2 U. 42 Min. — Neumond den 30. früh 2 Uhr 52 M.

Mai. Erstes Viertel den 8. Morg. 7 Uhr 29 M. — Vollmond den 15. Morg. 7 Uhr 29 M. — Letztes Viertel den 21. Abends 10 Uhr 40 Min. — Neumond den 29. Abends 6 Uhr 6 M.

Juni. Erstes Viertel den 6. Abds. 8 U. 48 M. — Vollmond den 13. Nchm. 2 U. 45 M. — Letztes Viertel den 20. Morg. 8 Uhr 22 Min. — Neumond den 28. Vorm. 9 Uhr 40 M. mit einer unsichtb. Sonnenfinsterniß.

Juli. Erstes Viertel den 6. Morg. 6 Uhr 45 M. — Vollmond den 12. Abds. 9 Uhr 48 M. mit einer sichtbaren Mondsfinsterniß. — Letztes Viertel den 19. Abds. 8 Uhr 31 M. — Neumond den 28. früh 12 Uhr 47 M.

August. Erstes Viertel den 4. Nachm. 2 Uhr 13 Min. — Vollmond den 11. früh 5 Uhr 29 Min. — Letztes Viertel den 18. Vorm. 11 U. 38 M. — Neumond den 26. Nachm. 2 Uhr 46 Min.

September. Erstes Viertel den 2. Abends 8 Uhr 21 Min. — Vollmond den 9. Nchm. 2 Uhr 39 M. — Letztes Viertel den 17. früh 5 Uhr 35 M. — Neumond den 25. früh 3 Uhr 28 Min.

Oktober. Erstes Viertel den 2. früh 2 Uhr 19 M. — Vollmond den 9. früh 2 Uhr 12 M. — Letztes Viertel den 17. früh 1 Uhr 24 Min. — Neumond den 24. Nachm. 3 U. 12 M. — Erstes Viertel den 31. Morg. 9 Uhr 17 M.

November. Vollmond den 7. Nachm. 4 Uhr 52 M. — Letztes Viertel den 15. Abends 9 Uhr 22 Min. — Neumond den 23. früh 2 Uhr 30 M. — Erstes Viertel den 29. Abends 6 Uhr 15 Min.

Dezember. Vollmond den 7. Vorm. 10 Uhr 39 M. — Letztes Viertel den 15. Nachm. 3 U. 45 M. — Neumond den 22. Nachm. 1 Uhr 39 M. mit einer unsichtbaren Sonnenfinsterniß. — Erstes Viertel den 29. Morg. 6 Uhr 3 M.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl.	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1889	6. März	21. April	9. Juni	1. Dezbr.
1890	19. Febr.	6. April	25. Mai	30. Nov.
1891	11. Febr.	29. März	17. Mai	29. Nov.
1892	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.
1893	15. Febr.	2. April	21. Mai	3. Dezbr.
1894	7. Febr.	25. März	13. Mai	2. Dezbr.
1895	27. Febr.	14. April	2. Juni	1. Dezbr.
1896	19. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.

Beilage zu Haberl, kirchenmusikalisches Jahrbuch (XIV. Jahrg. des Cäcilien-Kalender).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalendarium für das Jahr 1889. I. Semester.

Januar.

1	D	Neujahr. Jes. ●
2	M	Makarius, Abt.
3	D	Genovefa, Jungfr.
4	F	Titus. Rigobert.
5	S	Telesphorus.
6	S	Heil. 3 Könige.
7	M	Valentin. Luzian.
8	D	Erhard. Severin.
9	M	Julian u. Basil. ☽
10	D	Agathon, Papst.
11	F	Hyginus. Theodos.
12	S	Probus. Arkadius.
13	S	Leontius. Glaph.
14	M	Felix v. N. Hilari.
15	D	Paulus. Maurus.
16	M	Marcellus. P. M.
17	D	Antonius, Abt. ♈
18	F	Petri Stuhlf. z. R.
19	S	Canut, K. u. M.
20	S	Namen Jesufest.
21	M	Agnes. Meinr.
22	D	Vincenz. Anastas.
23	M	Mariä Vermhlg.
24	D	Timotheus, B. ♎
25	F	Pauli Bekehrung.
26	S	Polykarp, B.
27	S	Johann Chrysost.
28	M	Karl d. G. Leonid.
29	D	Franz v. Sales.
30	M	Martina, J. u. M.
31	D	Petrus Nolas. ●

Februar.

1	F	Ignatius, B. u. M.
2	S	Mariä Lichtm.
3	S	Blasius, B. u. M.
4	M	Andreas Corf.
5	D	Agatha, J. u. M.
6	M	Titus. Dorothea.
7	D	Romuald. Rich. ☽
8	F	Joh. v. Matha.
9	S	Cyrill. Apollonia.
10	S	Scholastika, J.
11	M	Jonas. Adolph.
12	D	Eulalia. Gaudent.
13	M	Benignus. Kath.
14	D	Valentinus, M.
15	F	Faustin. u. Jov. ♉
16	S	Onesim. Juliana.
17	S	Theodul. Fintan.
18	M	Simeon. Flavian.
19	D	Conrad. Manfuet.
20	M	Nilus u. Zenobia.
21	D	Eleonora. Sever.
22	F	Petri Stuhlf.
23	S	Petrus Dam. ♏
24	S	Mathias, Apost.
25	M	Walburgis. Cäsar.
26	D	Mechtild. Edigna.
27	M	Leander, Bischof.
28	D	Rufin u. Theophil.

März.

1	F	Suitbert. Eud. ●
2	S	Jovin. Simplic.
3	S	Kunigunde, K.
4	M	Kasimir. Lucius.
5	D	Fastnacht. Friedr.
6	M	† Aschermt. Coleta.
7	D	Thomas v. Aquin.
8	F	Johann v. Gott.
9	S	Franziska R. ☽
10	S	40 Ritter. Attal.
11	M	Sophronius.
12	D	Gregor d. Gr.
13	M	† Quat. Roderich.
14	D	Mathildis, Kais.
15	F	† Longinus, M.
16	S	† Heribert, B.
17	S	Patrizius, B. ♈
18	M	Cyrill. Narziß.
19	D	Josef, Nhrv. J.
20	M	Cuthbert. Wolfr.
21	D	Benedikt. Ordst.
22	F	Benven. Nikolaus.
23	S	Victorian u. G.
24	S	Gabriel. Sim. ♎
25	M	Mariä Verkdg.
26	D	Ludger. Emanuel.
27	M	Mittef. Philetus.
28	D	Guntramn., K.
29	F	Ludolph. Eustas.
30	S	Quirinus, M.
31	S	Benjamin. ●

April.

1	M	Hugo, Bischof.
2	D	Franz von Paula.
3	M	Agape u. Chionia.
4	D	Isidor, B. u. Krchl.
5	F	Vincenz Ferrerius.
6	S	Celsus. Diogenes.
7	S	Hermann Joseph.
8	M	Walter. Nedpt. ☽
9	D	Waltr. M. Cleoph.
10	M	Ezechiel. Prophet.
11	D	Leo, Papst u. K.
12	F	M. 7 Schm. Const.
13	S	Hermenegildus.
14	S	Valmf. Justin.
15	M	Victorin. Cresc. ♉
16	D	Lambert. Jos. Lab.
17	M	Anicet. Rudolf.
18	D	† Gründ. Apollon.
19	F	† Charfr. Expedit.
20	S	† Charf. Hildeg.
21	S	Hl. Osterf. Anf.
22	M	Osterm. Sot. ♌
23	D	Georgius, M.
24	M	Fidelis v. Sigm.
25	D	Marcus, Ev.
26	F	Maria v. g. Rath.
27	S	Petr. Canis. Zita.
28	S	Paul v. K. Vitalis.
29	M	Petrus, Mart.
30	D	Katharina v. S. ●

Mai.

1	M	Philipp u. Jakob.
2	D	Athanasius, K.
3	F	Speerf. H. † Auff.
4	S	Monika. Florian.
5	S	Pius V., Papst.
6	M	Johann v. Lat.
7	D	Stanislaus, B.
8	M	Michaels Erfch. ☽
9	D	Gregor v. Naz., B.
10	F	Antonin, Bischof.
11	S	Mamertus, B.
12	S	Jof. Schutzf.
13	M	Servatius, B.
14	D	Bonifazius, M.
15	M	Torquat. ♊
16	D	Johann v. Nep.
17	F	Paschalis Baylon.
18	S	Venanz. Erich.
19	S	Petrus Cöleſt.
20	M	Bernardin v. S.
21	D	Hospitius. ♏
22	M	Emil. Rita.
23	D	Desiderius, B.
24	F	Maria Hilfe d. Chr.
25	S	Gregor VII. Urb.
26	S	Philippus Neri.
27	M	Mittag M. Mgd. Beda.
28	D	Auguſtin.
29	M	Maximinus. ●
30	D	Chr. Himmelf.
31	F	Angela v. Mer.

Juni.

1	S	Pamphilus.
2	S	Erasmus. Marc.
3	M	Klotilde. Oliva.
4	D	Franz Caracciol.
5	M	Bonifacius, B.
6	D	Norbertus, B. ☽
7	F	Robert, Abt.
8	S	† Medardus, B.
9	S	Hl. Pfingſtfeſt.
10	M	Pfingſtm. Marg.
11	D	Barnabas, Ap.
12	M	† Quat. Joh. Fac.
13	D	Antonius v. P. ♈
14	F	† Basilius d. Gr.
15	S	† Vitus. Modeſt.
16	S	Hl. Dreifaltigk.
17	M	Gundulf. Ismael.
18	D	Marcus u. Marc.
19	M	Juliana Falcon.
20	D	Fronleichnf. ♎
21	F	Aloyſius v. Gonz.
22	S	† Paulin. Eberh.
23	S	Edeltraud.
24	M	Joh. der Täufer.
25	D	Wilhelm. Prosp.
26	M	Johann u. Paul.
27	D	Ladislaus, K. v. U.
28	F	Herz Jeſufeſt. ●
29	S	Peter u. Paul.
30	S	Pauli Gedächtniß.

Notizen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalendarium für das Jahr 1889. II. Semester.

Juli.

1	M	Theobald, Eins.
2	D	Mariä Heimsuch.
3	M	Eulogius. Heliod.
4	D	Ulrich. Flavian.
5	F	Cyrill. u. Method.
6	S	Isaias. Goar. ☽
7	S	Hl. Blutf. Will.
8	M	Kilian. Kolonat.
9	D	Veronika Giul.
10	M	7 Brüder, M.
11	D	Pius I., Papst.
12	F	Johann Gualb. ♈
13	S	Anakletus, P.
14	S	Bonaventura, B.
15	M	Heinrich, K. Ap. T.
16	D	Maria v. B. C.
17	M	Alexius, Bekenn.
18	D	Camillus. Friedr.
19	F	Vinzenz v. P. ♎
20	S	Margaretha.
21	S	Scapulierf. Prax.
22	M	Maria Magdalen.
23	D	Apollinaris, B.
24	M	Christina, J. u. M.
25	D	Jakob d. Aelt., A.
26	F	Anna, Mutt. Mar.
27	S	Pantaleon, M.
28	S	Nazarius. ♉
29	M	Martha, Jungfr.
30	D	Abdon u. Senn.
31	M	Ignatius v. Lojola.

August.

1	D	Petri-Kettenfeier.
2	F	Alphons M. v. Lig.
3	S	Steph. M. Auffind.
4	S	Port.-Abl. ☽
5	M	Mariä Schnee.
6	D	Verklär. Christi.
7	M	Cajetan. Donat.
8	D	Cyriakus, Mart.
9	F	Romanus, Mart.
10	S	Laurentius, M.
11	S	Susanna. Phil. ♈
12	M	Klara, J. u. A.
13	D	Hippolyt. u. Caff.
14	M	† Eusebius, B.
15	D	Mariä Himmlf.
16	F	Hyacinth. Rochus.
17	S	Amor. Relindis.
18	S	Agapit. Helen. ♎
19	M	Sebald. Ludwig.
20	D	Bernhard, Abt.
21	M	Joachim.
22	D	Symphorian.
23	F	Philipp Benitius.
24	S	Bartholomäus.
25	S	Herz Mariäfest.
26	M	Zephyrinus, P. ♉
27	D	Joseph v. Calas.
28	M	Augustin. Hermes.
29	D	Johannes Enthpt.
30	F	Rosa von Lima.
31	S	Raymund. Nonn.

September.

1	S	Schutzengelfest.
2	M	Stephan, K. ☽
3	D	Aigulph. Degenh.
4	M	Rosalia, Jungfr.
5	D	Laurent. Justin.
6	F	Magnus. Petron.
7	S	Regina, J. u. M.
8	S	Mariä Geburt.
9	M	Dorotheus. ♍
10	D	Nikolaus v. Toled.
11	M	Aemilian. Protus.
12	D	Guido. Sacerdos.
13	F	Rothburga. Amat.
14	S	Heil. † Erhöhung.
15	S	Mariä Nam. Nik.
16	M	Cornelius, M.
17	D	Hildegard. Col. ♎
18	M	† Quat. Jos. v. C.
19	D	Januarius, Bisch.
20	F	† Eustachius, M.
21	S	† Matthäus, Ap.
22	S	Moriz. Emmeram.
23	M	Linus. Thekla.
24	D	Rupert. Gerhard.
25	M	Pacificus. ♉
26	D	Cyprian. Justina.
27	F	Kosmas u. Dam.
28	S	Wenzeslaus.
29	S	Michael, Erzengel.
30	M	Hieronymus. Urs.

Oktober.

1	D	Remigius, B.
2	M	Leodegar. Gerin. ☽
3	D	Kandidus. Ewald.
4	F	Franz v. Assisi.
5	S	Placidus u. f. G.
6	S	Rosenkranzfest.
7	M	Sergius u. Bacch.
8	D	Brigitta, Wwe.
9	M	Dionysius, B. ♍
10	D	Franz v. Borgias.
11	F	Gummar. Firmin.
12	S	Maximilian.
13	S	Eduard, König.
14	M	Callistus. Burkard.
15	D	Theresia, Jgfr.
16	M	Gallus, Abt.
17	D	Hedwig. Flor. ♎
18	F	Lukas, Evang.
19	S	Petrus v. Alc.
20	S	Kirchweihfest.
21	M	Ursula. Hilarion.
22	D	Cordula. Salome.
23	M	Joh. Capist. Poeth.
24	D	Raphael, Erz. ♍
25	F	Chrysanth. u. Dar.
26	S	Evaristus, P. u. M.
27	S	Capitolina. Eroth.
28	M	Simon u. Juda.
29	D	Ermelinde. Euseb.
30	M	Lukanus. Eutrop.
31	D	† Wolfgang, B. ☽

November.

1	F	Allerheiligen.
2	S	Allerseelen.
3	S	Hubertus. Ida.
4	M	Karl Borromäus.
5	D	Zacharias, Proph.
6	M	Leonardus, Bek.
7	D	Engelbert, B. ♍
8	F	4 gekr. Br. Gottfr.
9	S	Theodor, Mart.
10	S	Mariä Schutzfest.
11	M	Martinus, B.
12	D	Martinus, Papst.
13	M	Didacus, Bek.
14	D	Josaphat. Elisab.
15	F	Gertrudis, J. ♎
16	S	Edmund. Othmar.
17	S	Gregor, Wundrth.
18	M	Odo. Auda.
19	D	Elisabeth, W.
20	M	Felix v. Valois.
21	D	Mariä Opferung.
22	F	Cäcilia, J.
23	S	Clemens, P. ♉
24	S	Joh. v. Kr. Chrys.
25	M	Katharina, J.
26	D	Petrus v. Alex.
27	M	Virgilius. Bilh.
28	D	Hortulanus.
29	F	Saturnin, B. ☽
30	S	Andreas, Apostel.

Dezember.

1	S	Advent. Eligius.
2	M	Bibiana, J. u. M.
3	D	Franz Xaver.
4	M	† Barbara, J.
5	D	Sabbas, Abt.
6	F	† Nicolaus, B.
7	S	Ambrosius, C. ♍
8	S	Mariä Empfg.
9	M	Leocadia, J. u. M.
10	D	Melchiades, P.
11	M	† Damasus, P.
12	D	Synesius, M.
13	F	† Lucia. Ottilia.
14	S	Spiridion. Nicas.
15	S	Christiana. ♎
16	M	Eusebius. Adelhd.
17	D	Lazarus, Bischof.
18	M	† Quat. Gratian.
19	D	Adjutus. Fausta.
20	F	† Liberatus u. Baj.
21	S	† Thomas, Apst.
22	S	Demetrius. ♉
23	M	Victoria, J. u. M.
24	D	† Adam und Eva.
25	M	Hl. Christtag.
26	D	Stephanus.
27	F	Johannes, A. u. E.
28	S	Unschuld. Kinder.
29	S	Thomas, Erzb. ☽
30	M	Rainer. Liberius.
31	D	Sylvester, P.

Notizen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wochen=Stundenplan.

Sonntag

Montag

Dienstag

Mittwoch

Donnerstag

Freitag

Samstag

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

MISSA: „CANTABO DOMINO“

QUATUOR VOCUM

AUCTORE

LUDOVICO GROSSI DA VIADANA.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

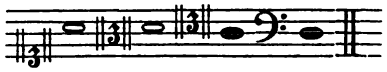
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorbemerkung.

Vorliegende Messe ist dem *Liber I. Missarum* entnommen, das Viadana im Jahre 1596 bei Jac. Vincenzi in Venedig publizirte, und steht unter den vier Messen des in vier Stimmheften gedruckten Werkes an erster Stelle mit den Schlüsseln  Die Tonart ist dorisch; die Tonlage also in gegenwärtiger Redaction um eine kleine Terz erhöht. Nach dem Programm des „Repertorium" wurde der Alla-Breve in den $^4/_4$ Takt umgeändert, die Athem- und Absatzzeichen, sowie die Accidentien über den Noten sind von mir beigefügt.

Ueber den Komponisten und dessen Werke verweise ich auf die bio-bibliographische Studie im Jahrgang 1889 des „kirchenmusikal. Jahrbuches".

Die Messe reiht sich in Bezug auf leichte Ausführung, Sangbarkeit, Kürze und Textbehandlung an die vom Unterzeichneten schon vor Jahren bei Fr. Pustet aus dem gleichen Drucke in den alten Schlüsseln edirten Messen Viadana's: *L'hora passa* und *Sine nomine.* Die Quinte auf S. 13 bei *propter nos homines* steht im Original; wer sich daran ärgert, verwandle die Viertelnote *as* des Altes bei *propter* in *f*.

Vom gleichen Komponisten wird noch in diesem Jahre eine Auswahl von 20 Choral-Credo für eine Singstimme, wozu die Orgelbegleitung als sechster Fascikel des *Repertorium* eigens erscheint, gedruckt werden, und kann als Anhang zum *Manuale chorale,* Volksausgabe, Fr. Pustet, 1886 dienen.

Regensburg, 15. August 1888.

Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

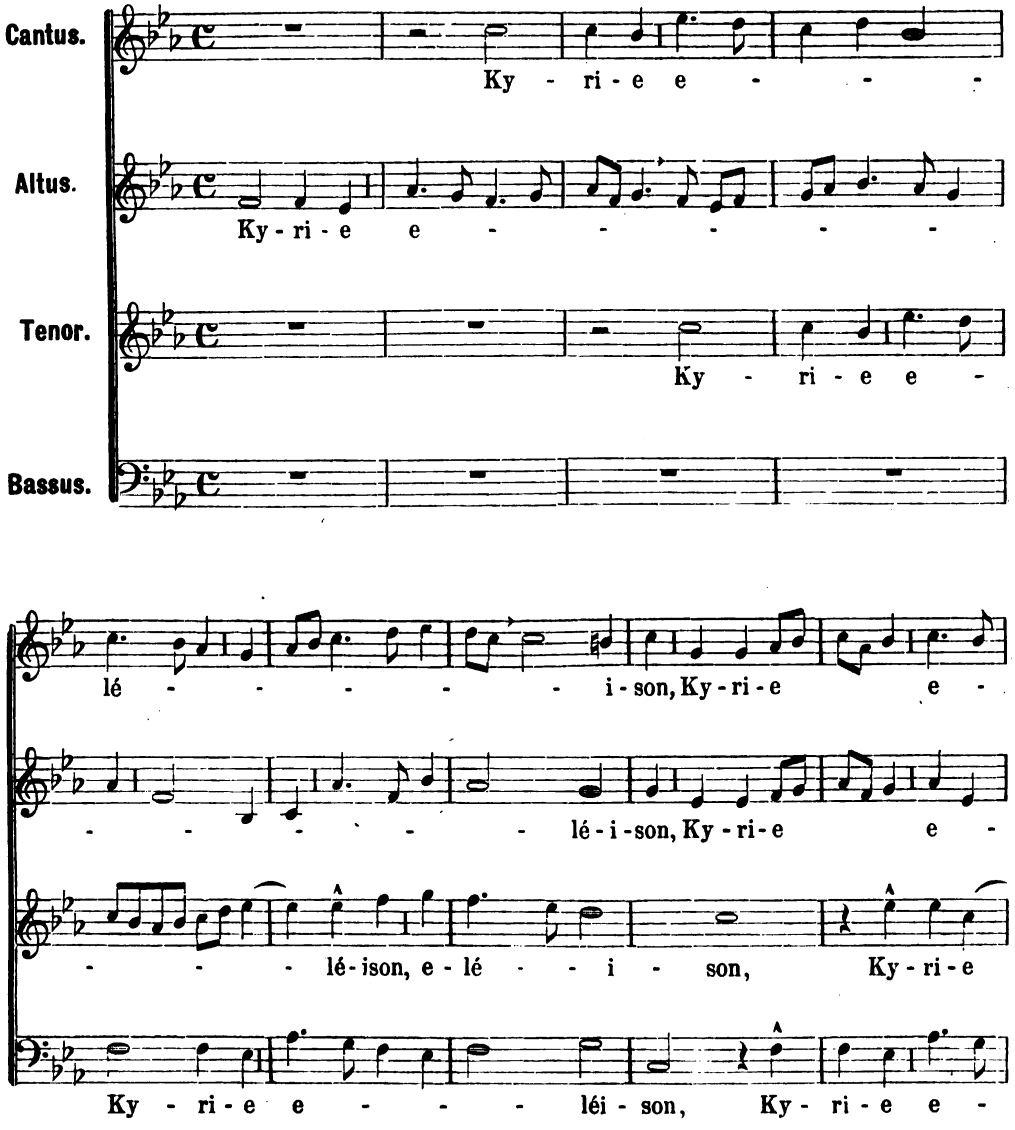
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Missa: „Cantabo Domino“.

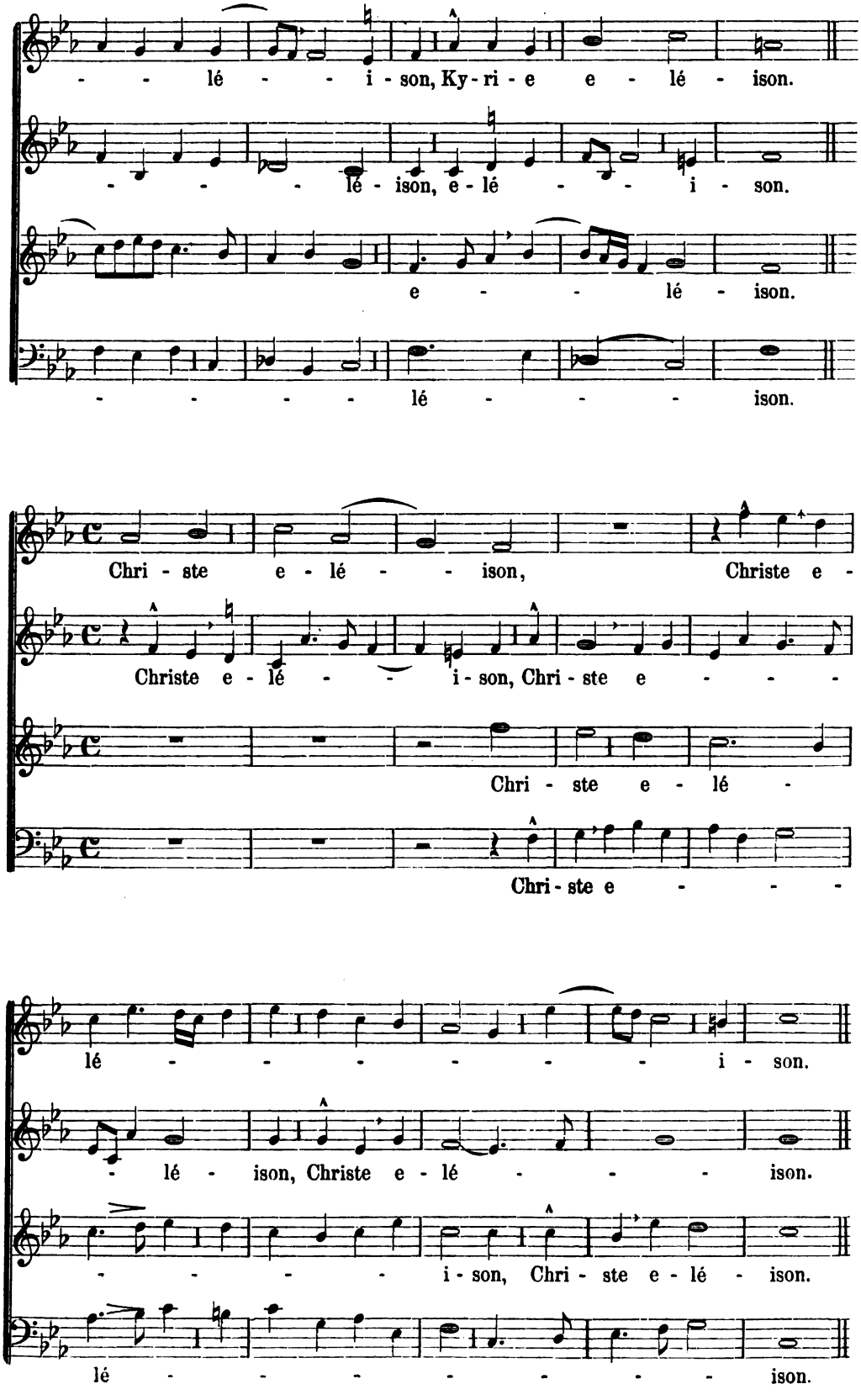
4 vocum.

Kyrie.

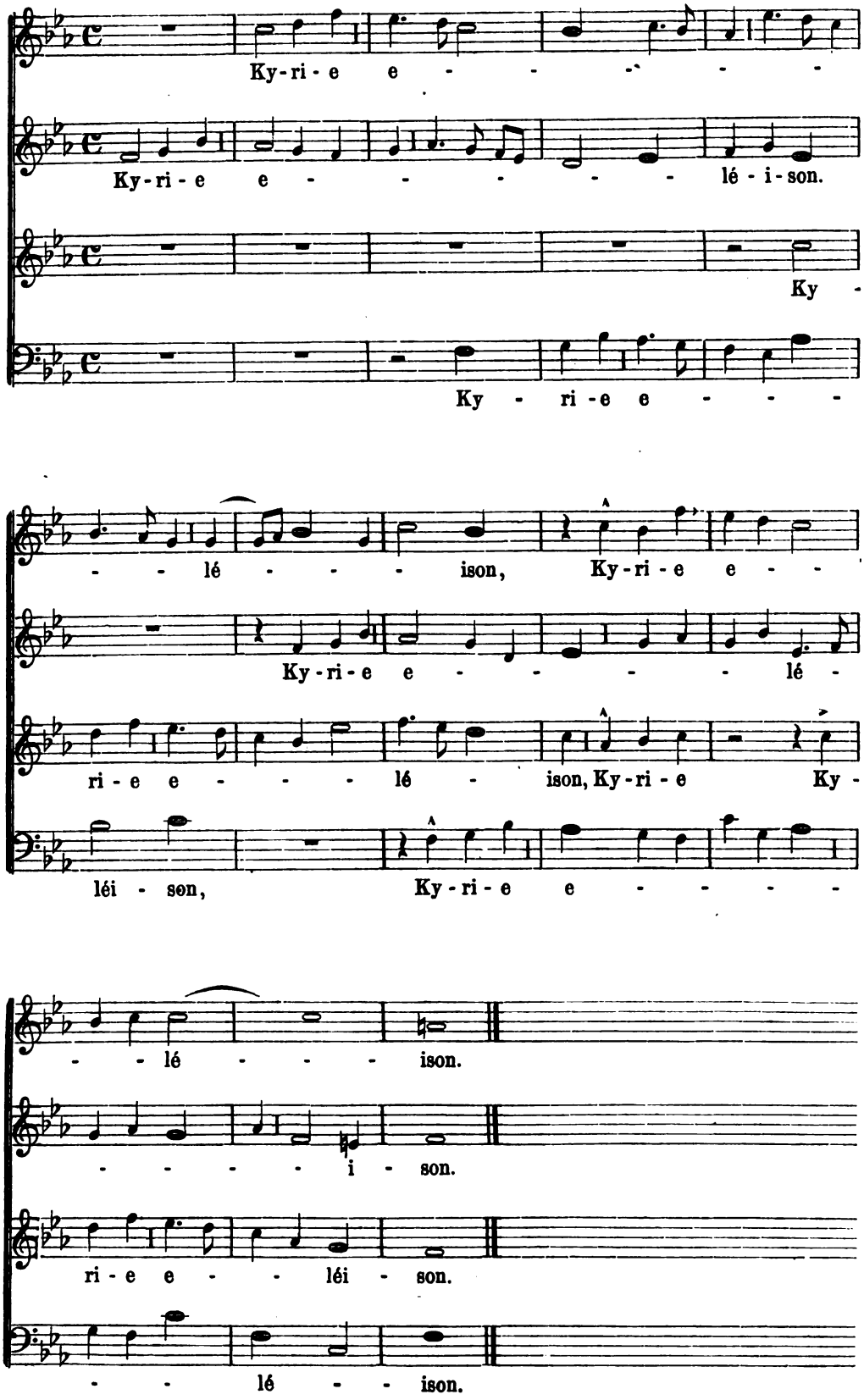
Auct. **Ludovico Grossi da Viadana.**



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

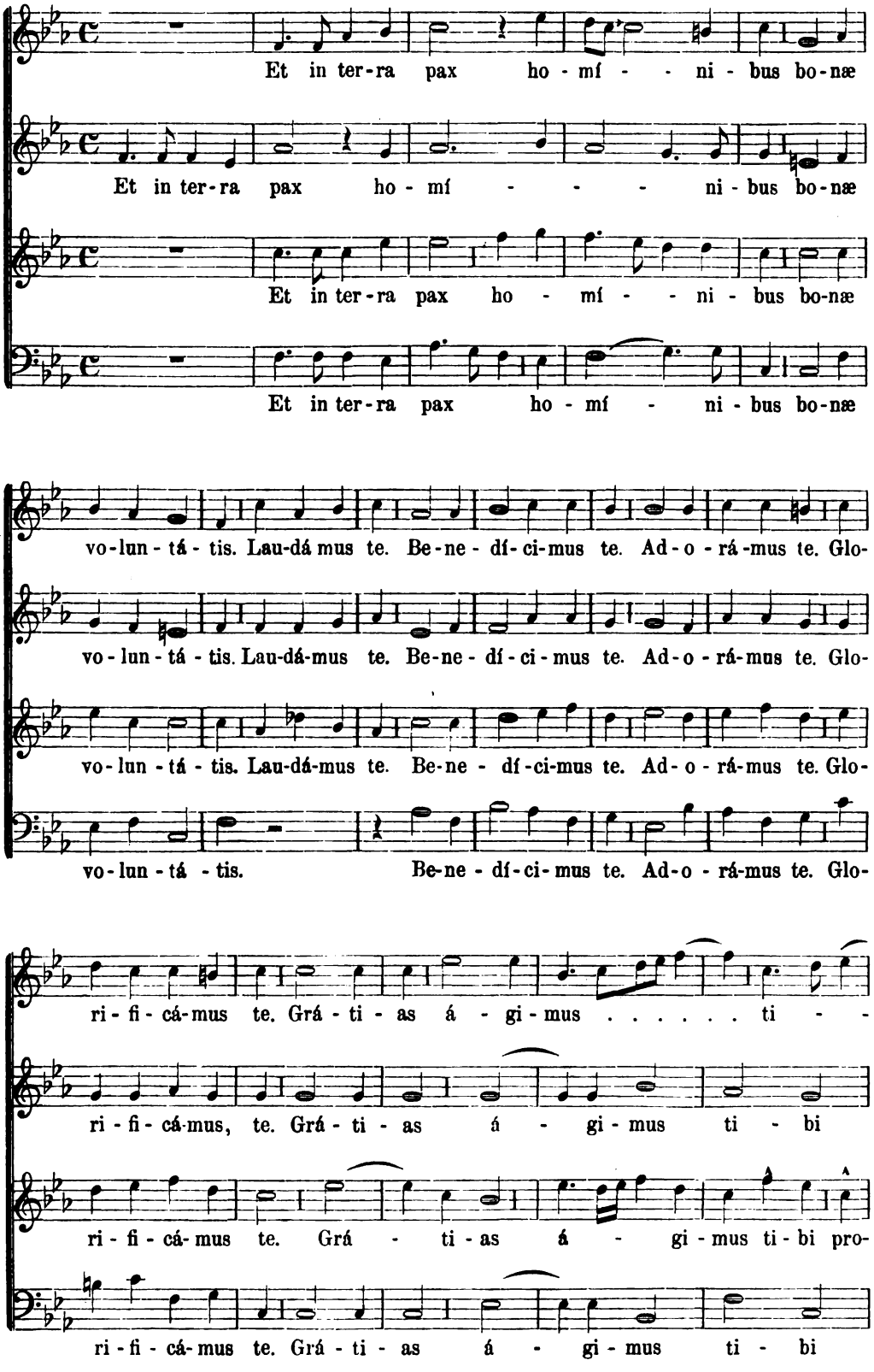


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

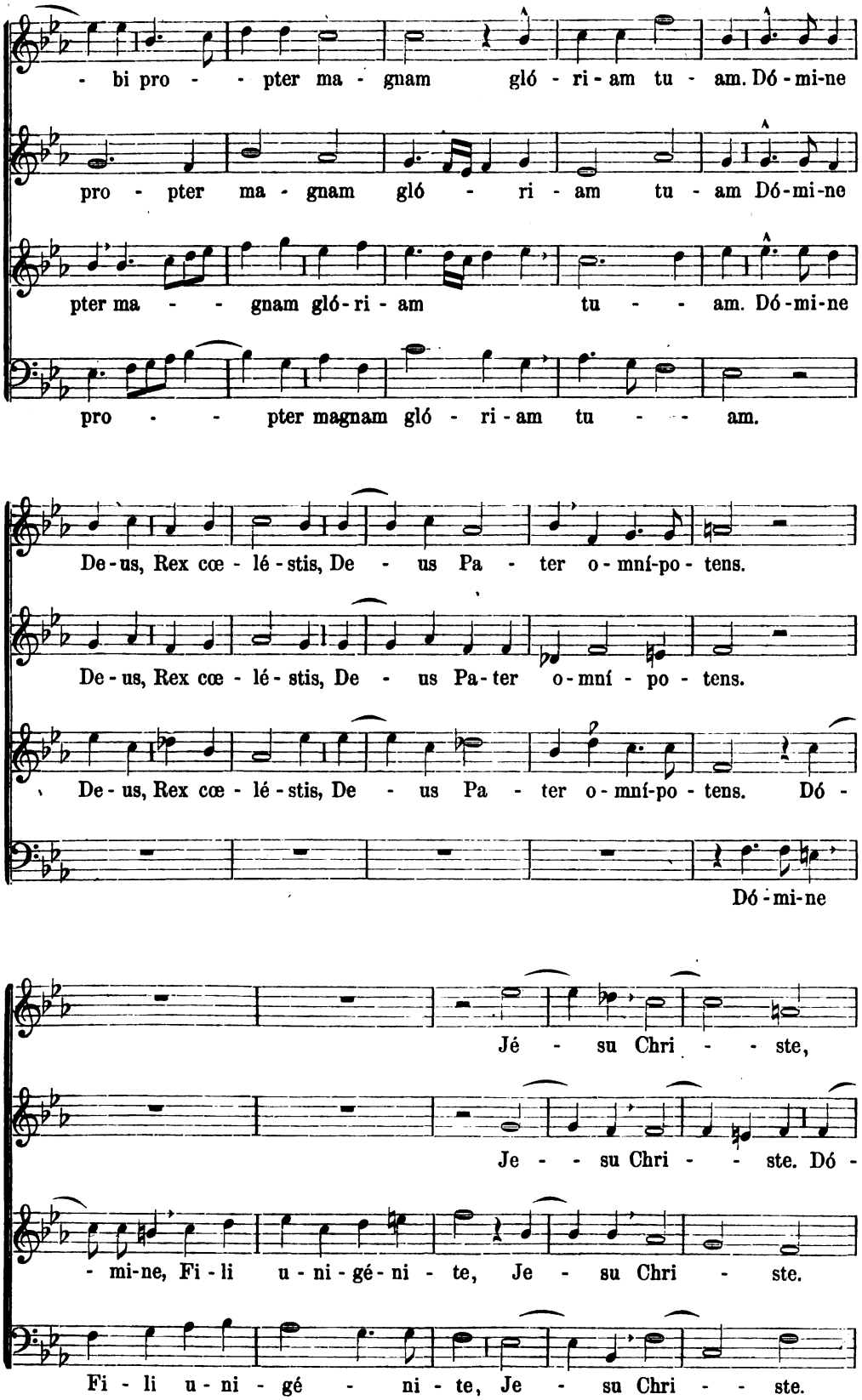


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

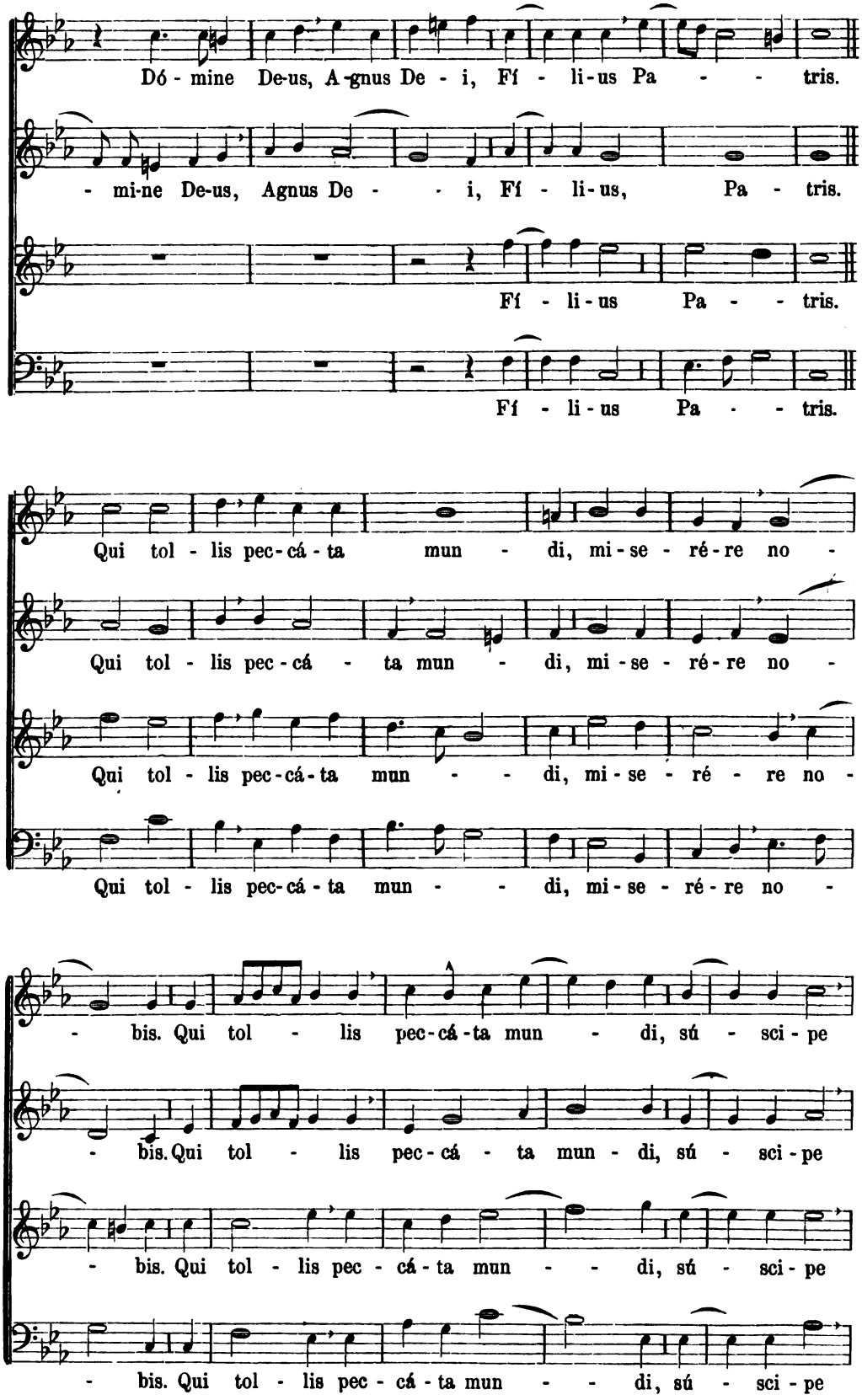
Gloria in excelsis Deo.



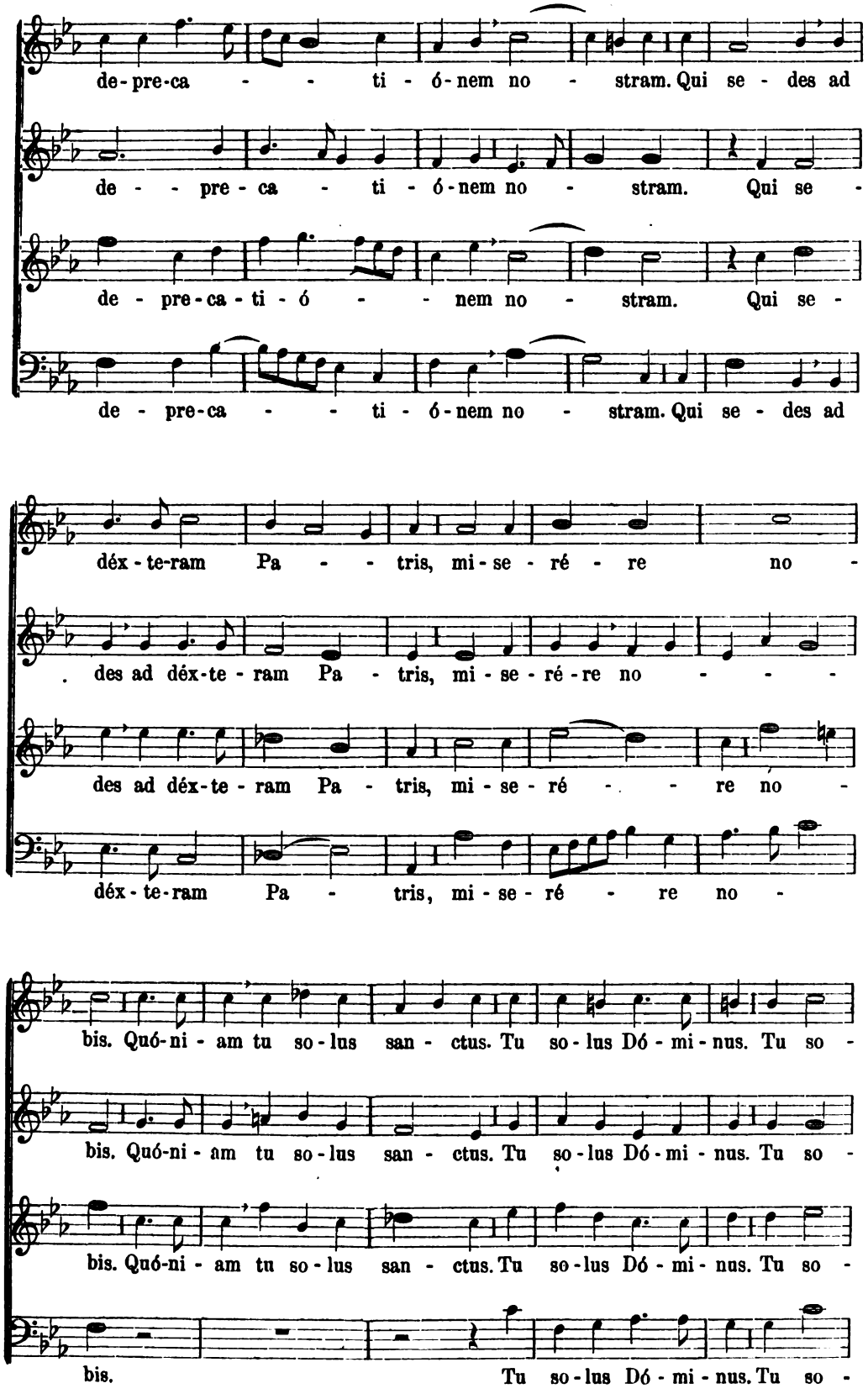
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



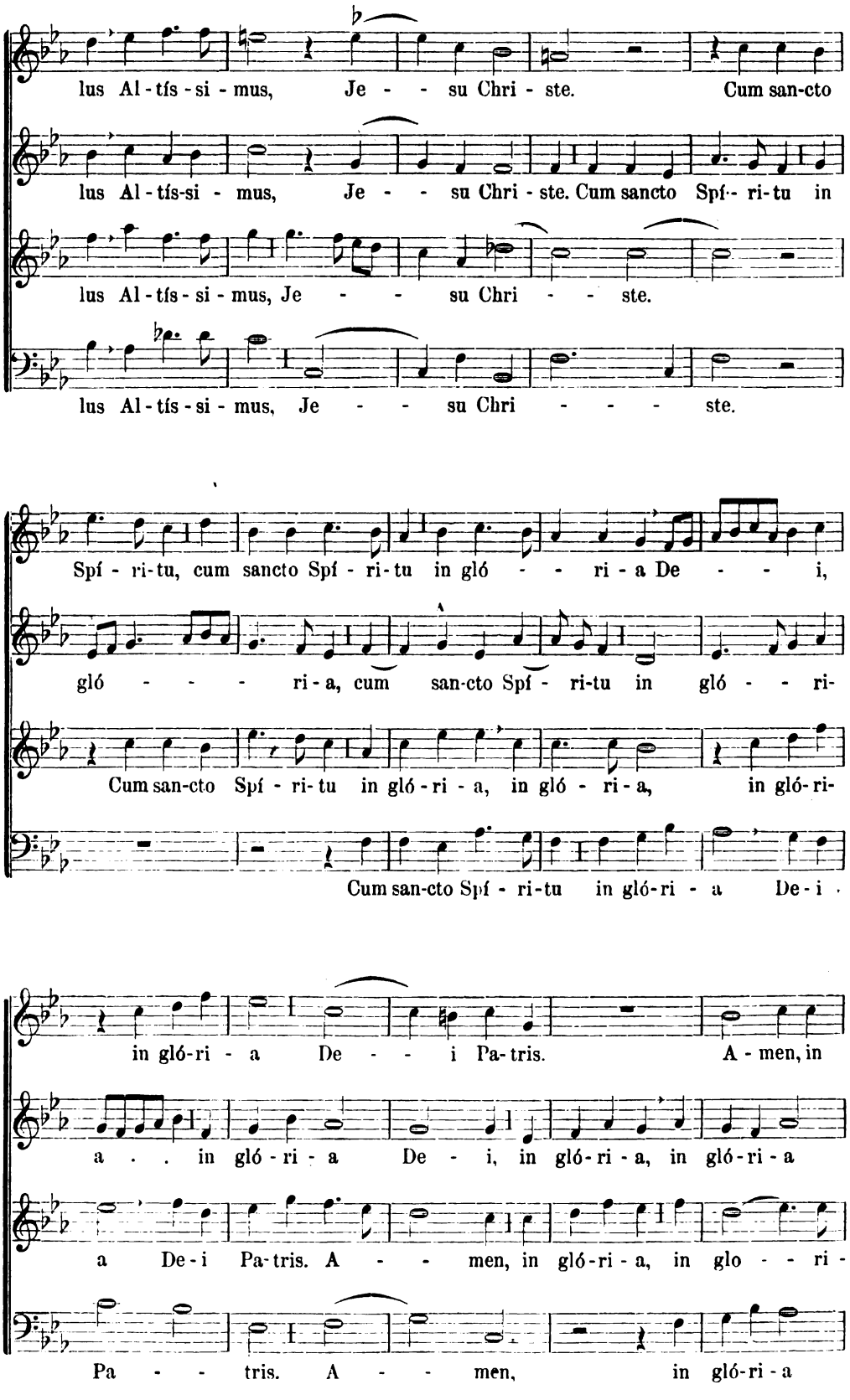
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



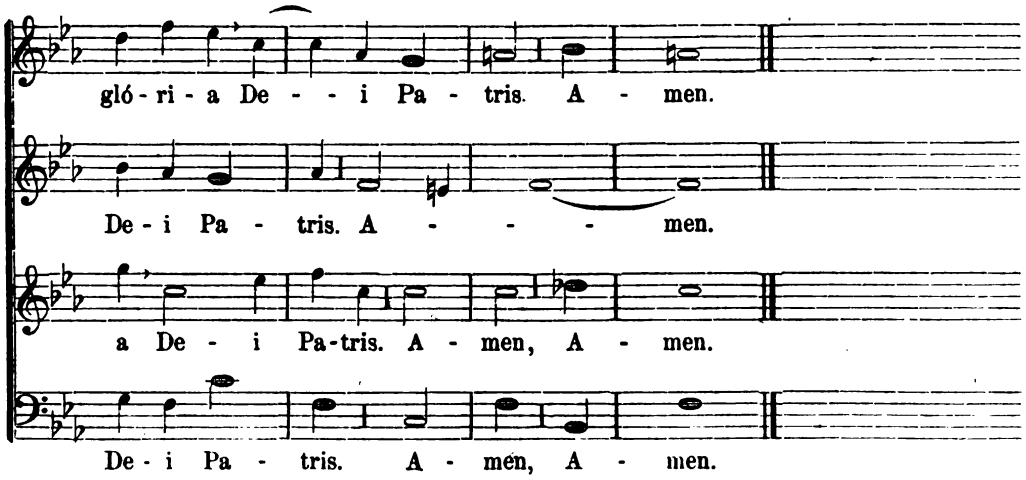
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



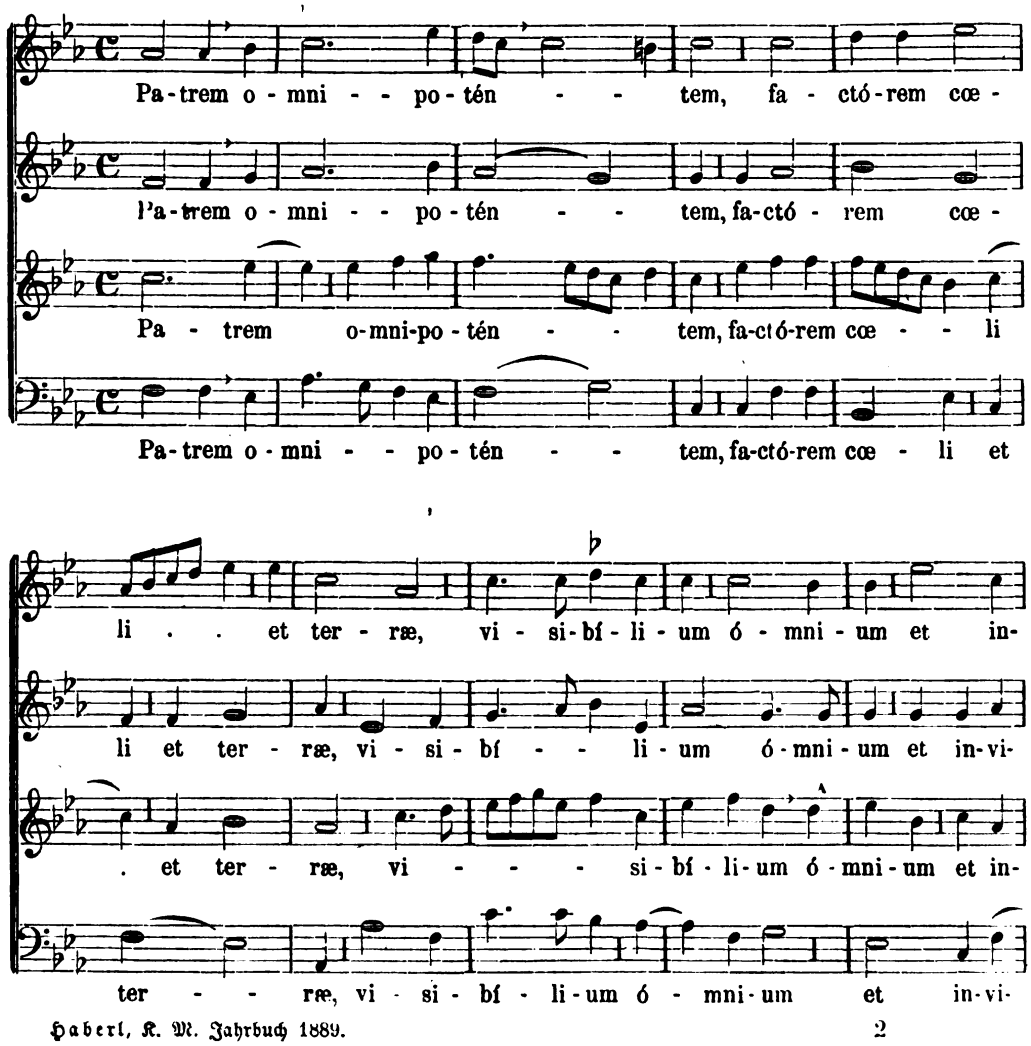
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



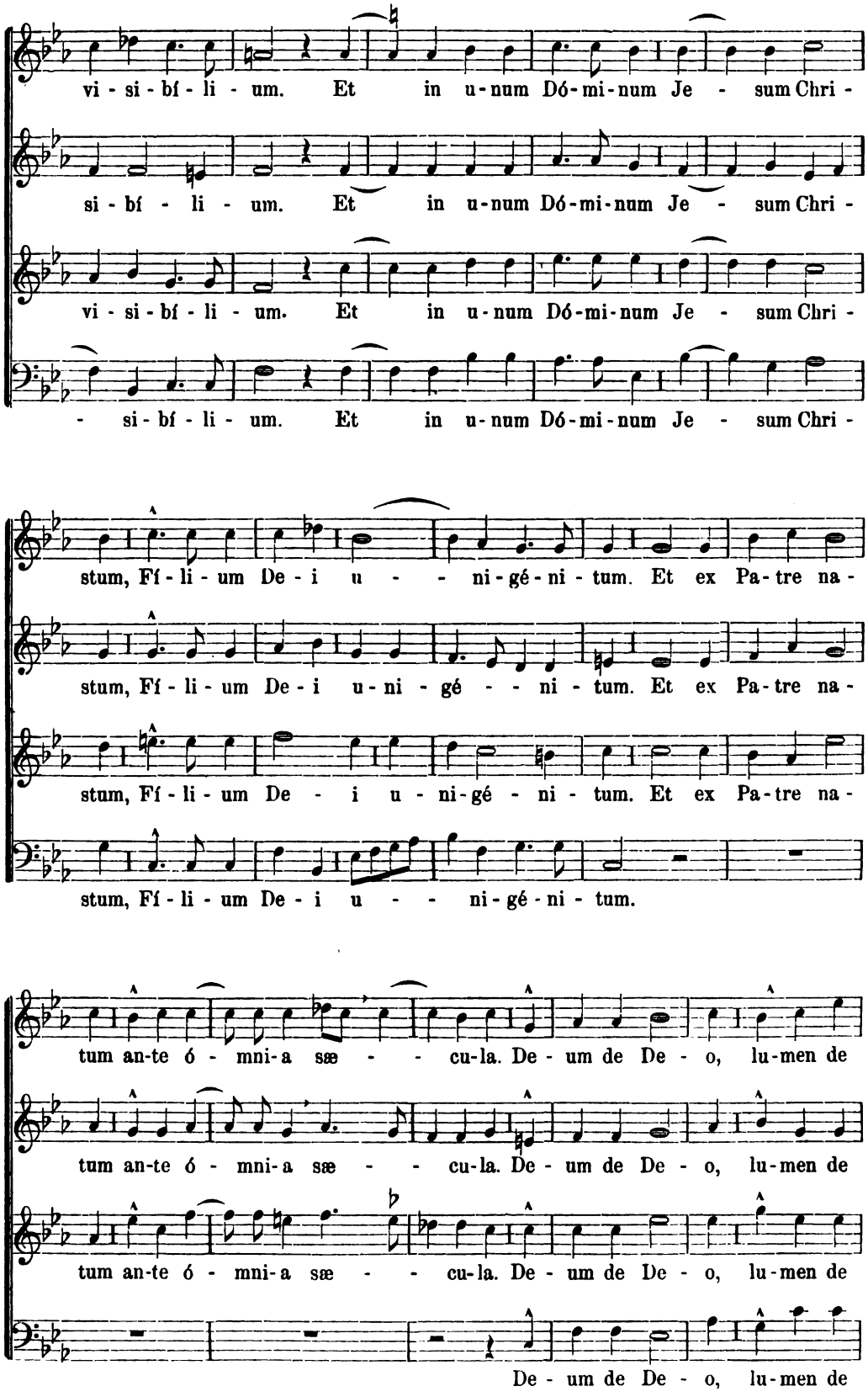
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



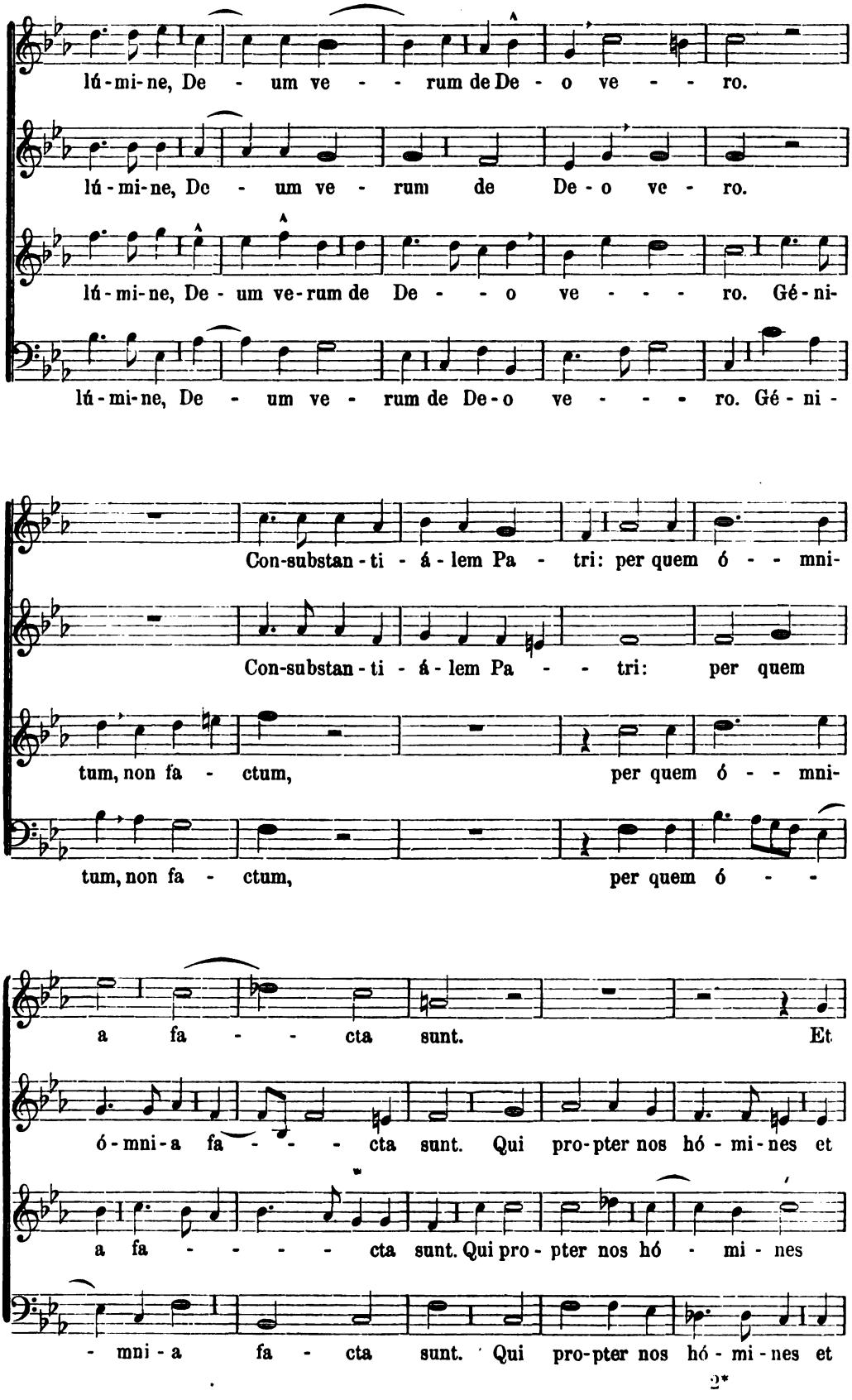
Credo in unum Deum.



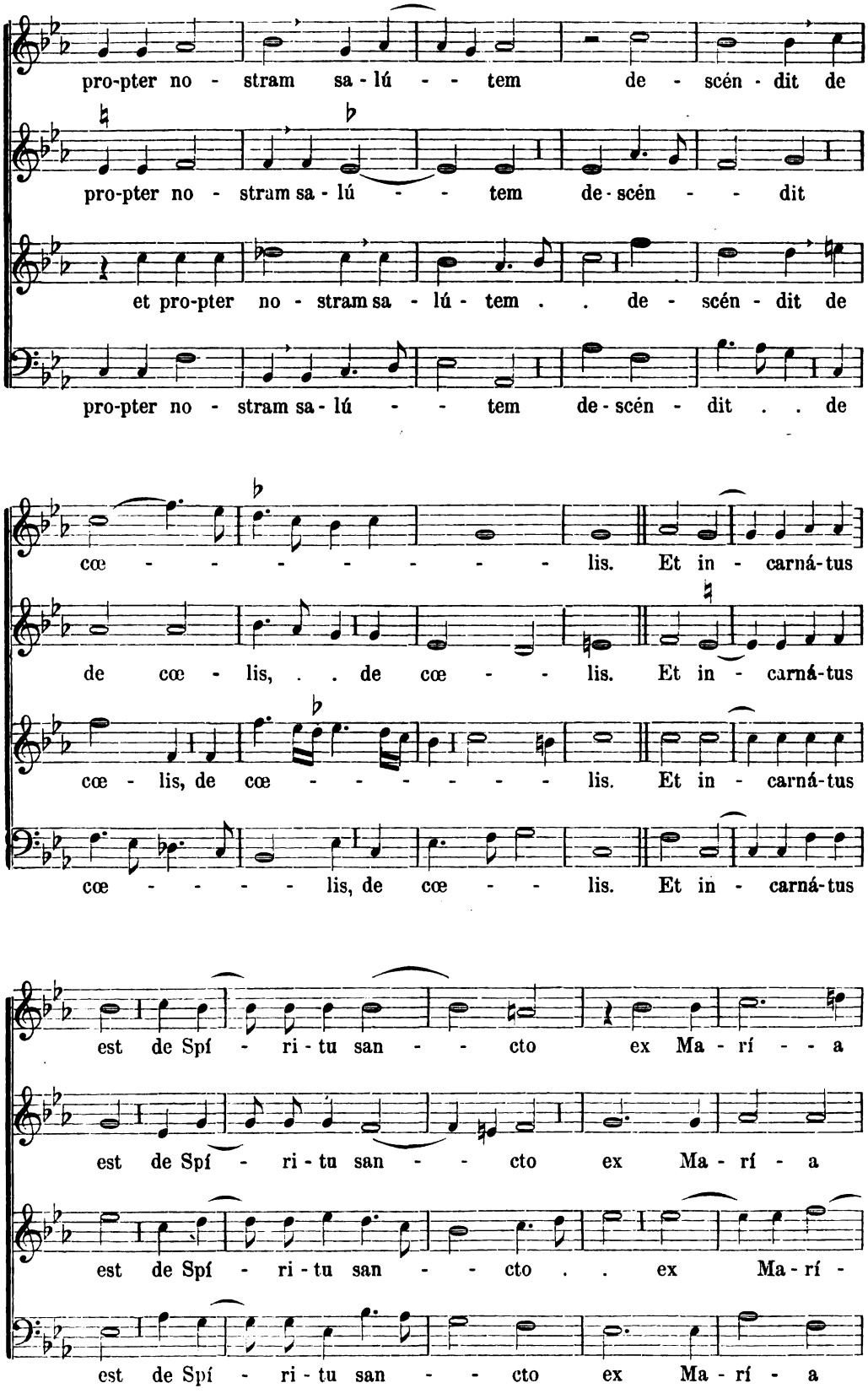
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



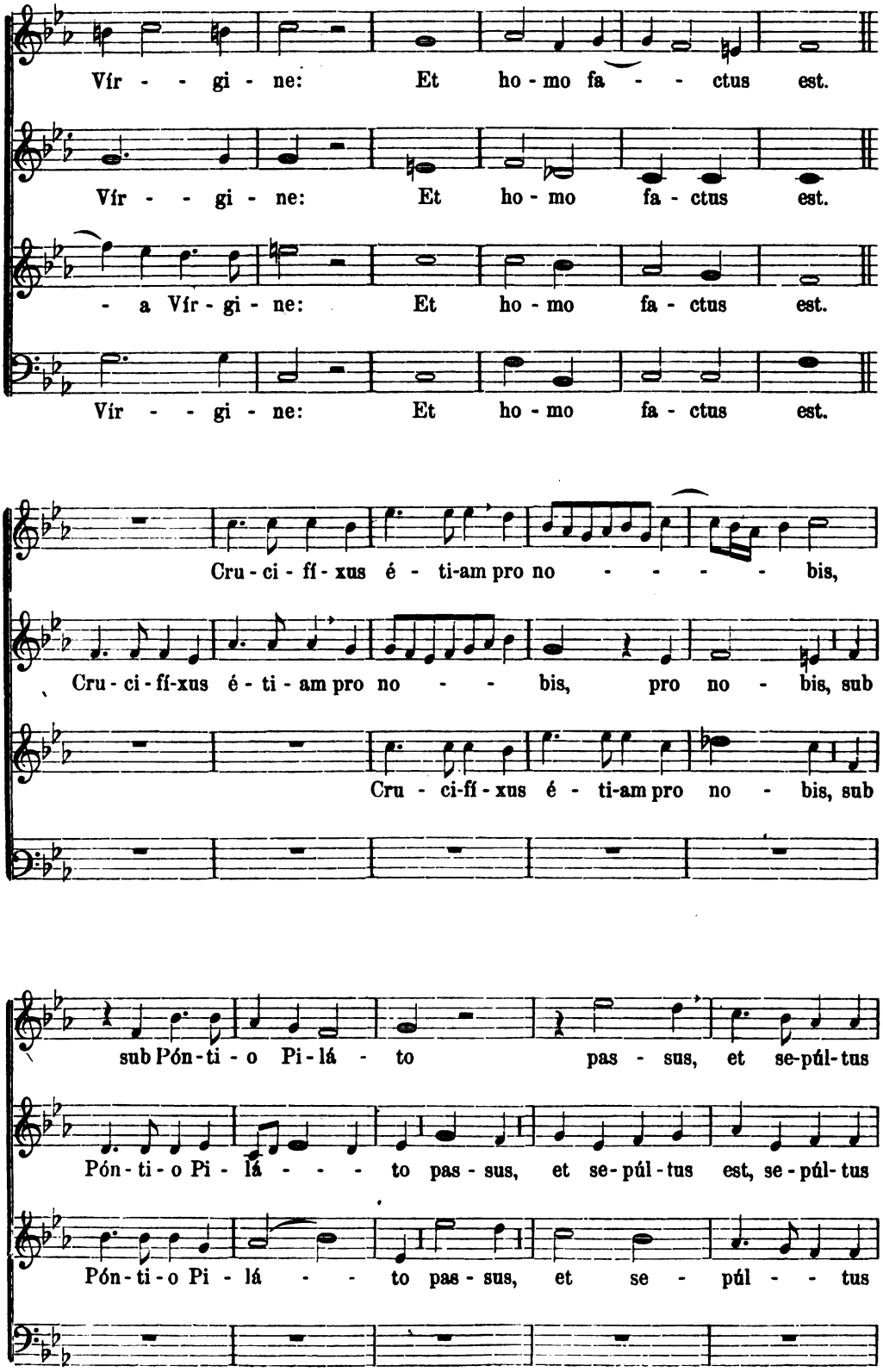
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



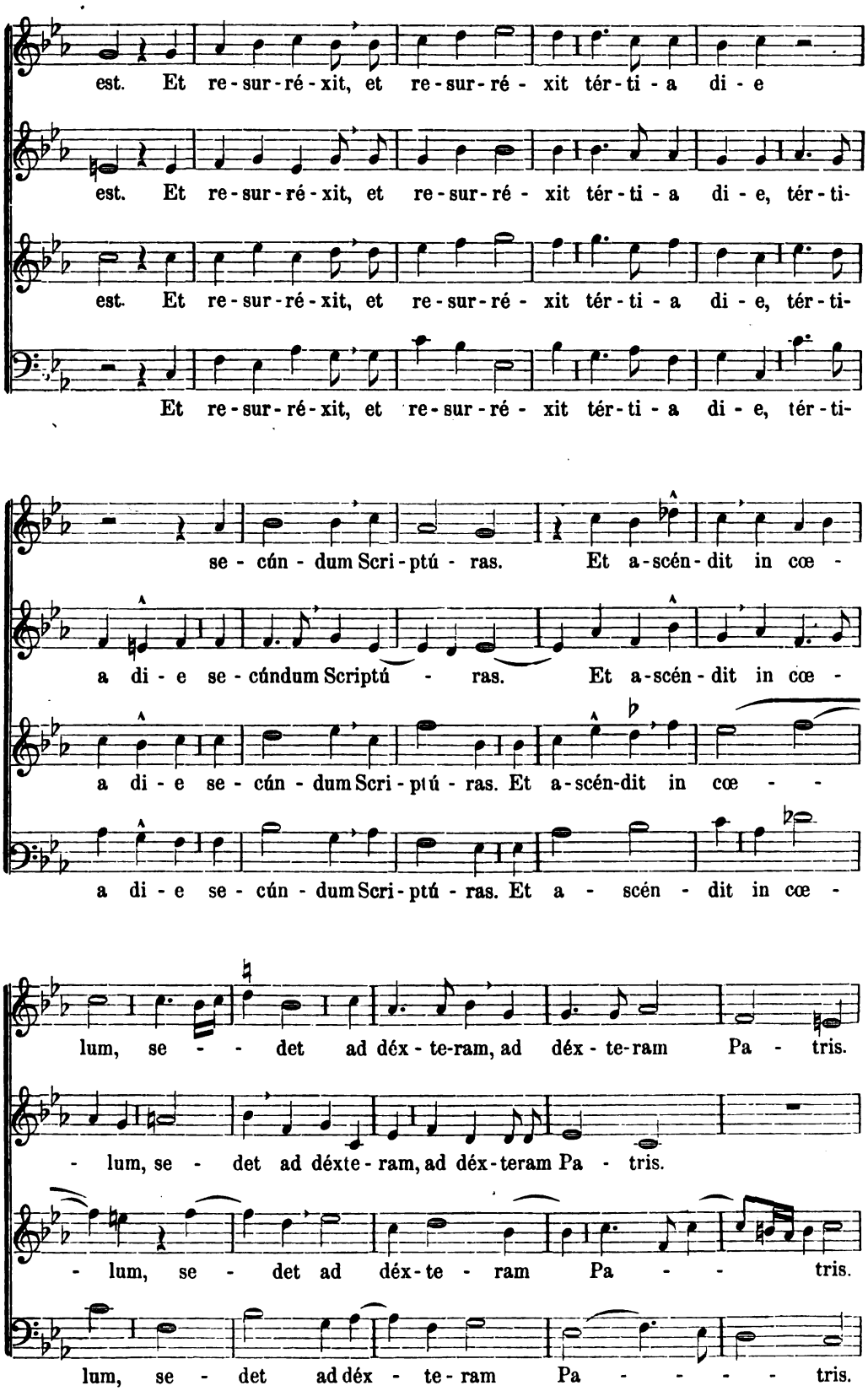
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



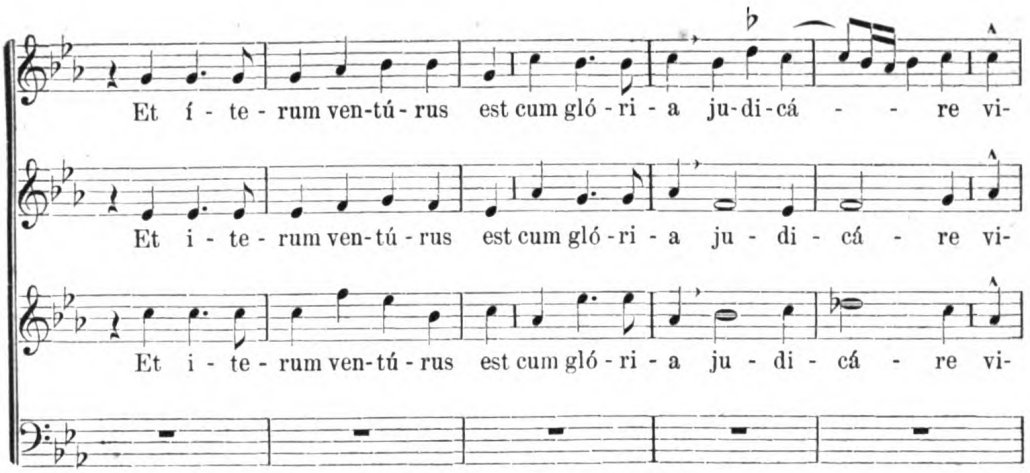
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

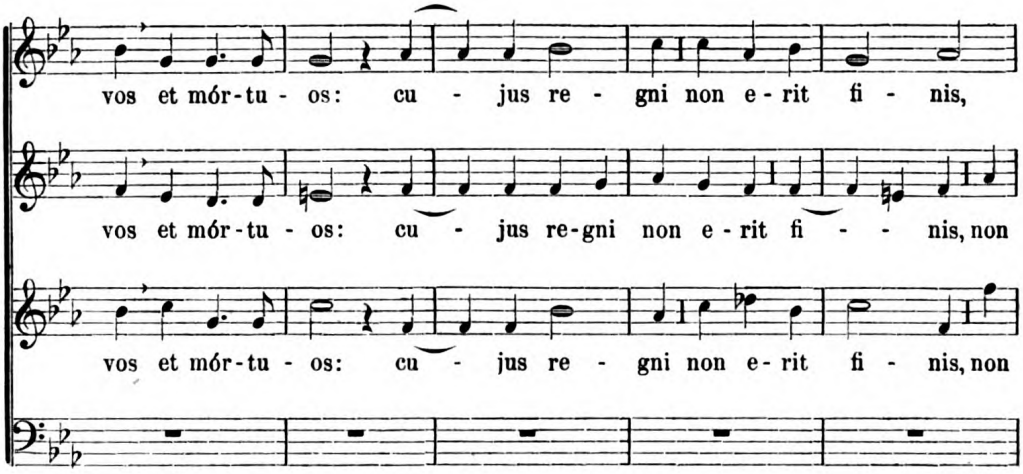


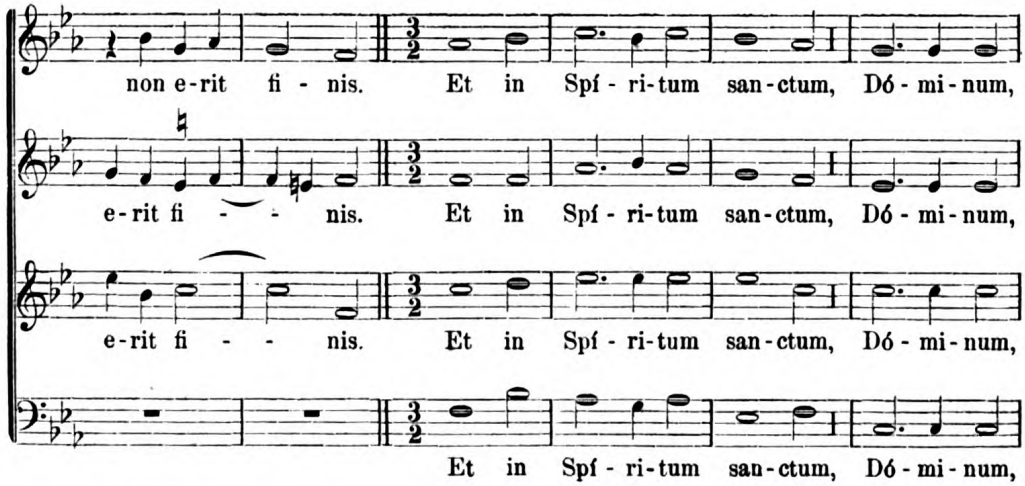
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



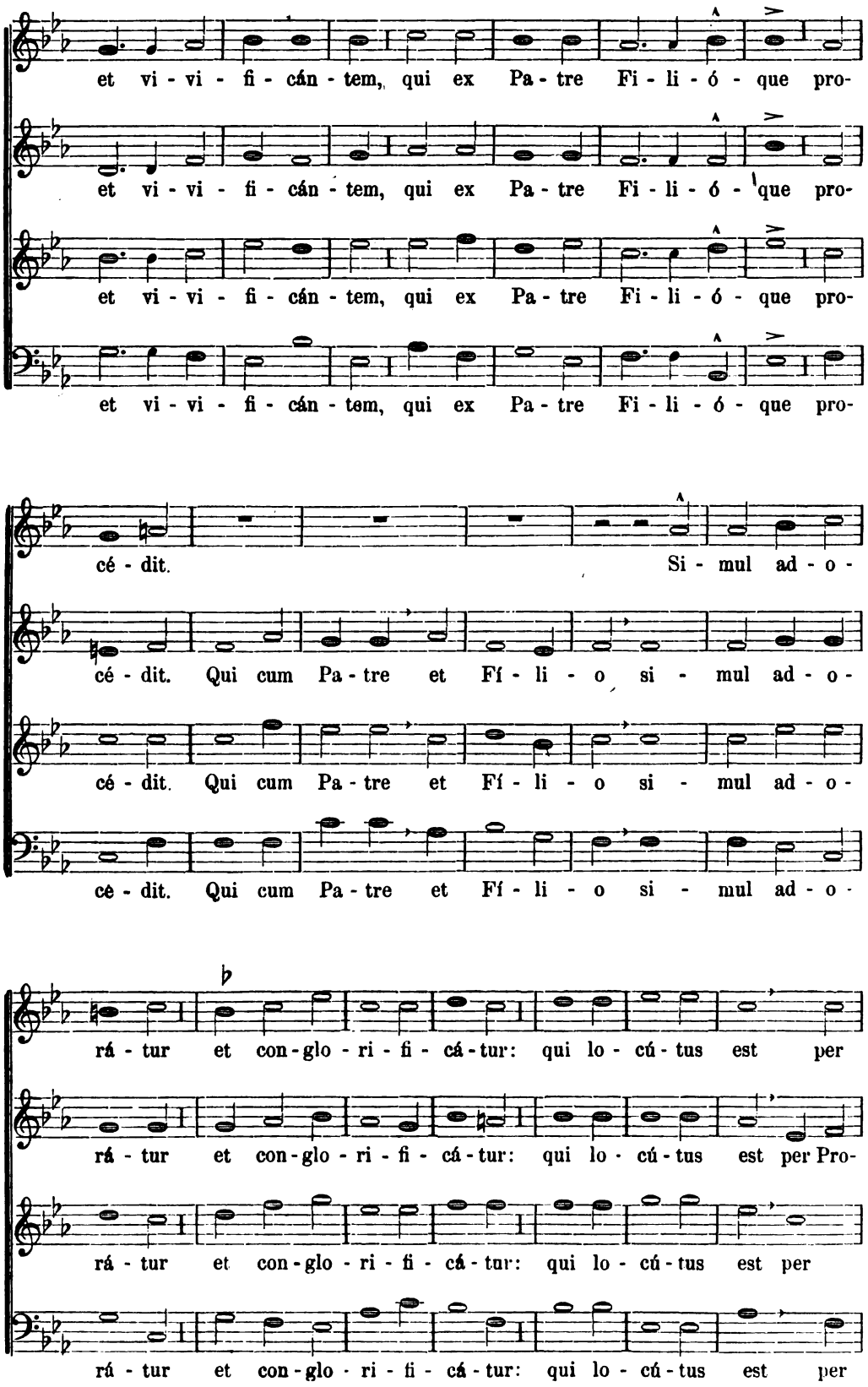
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



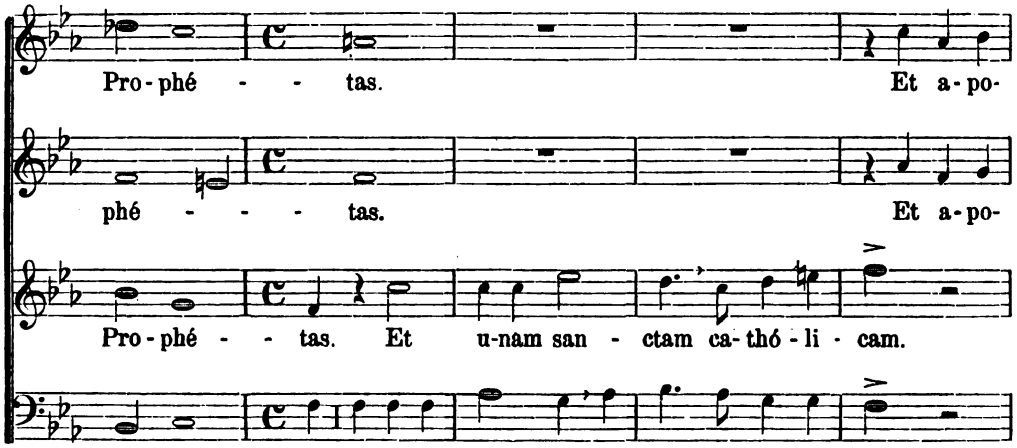


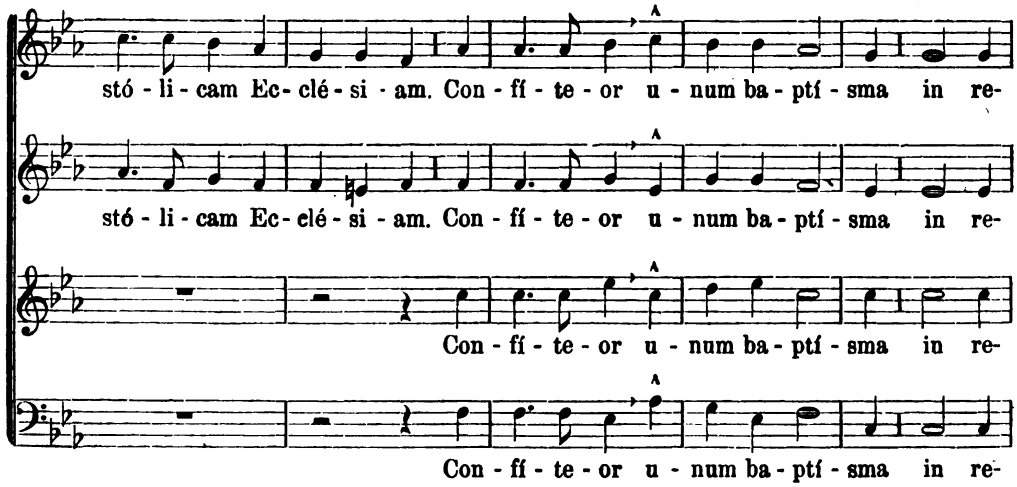


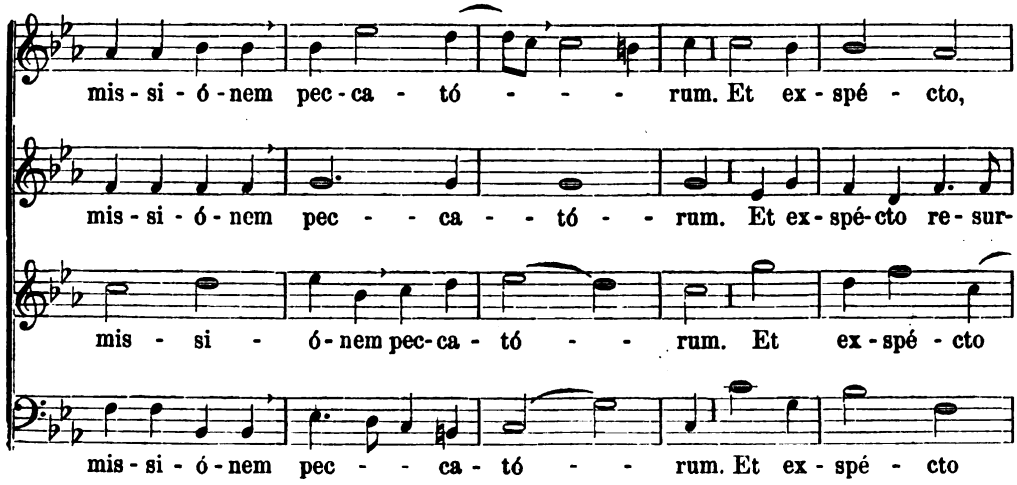
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



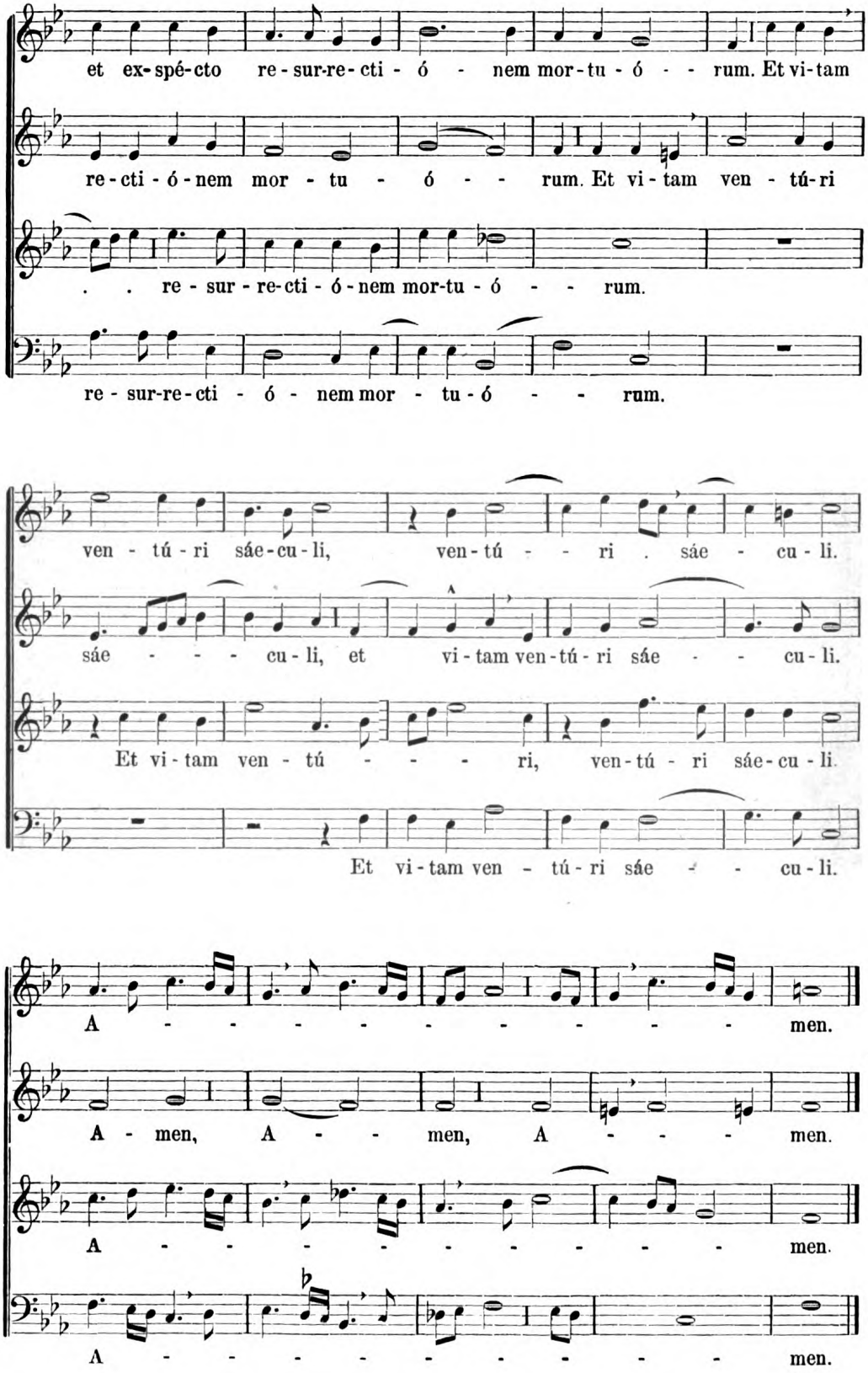
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google





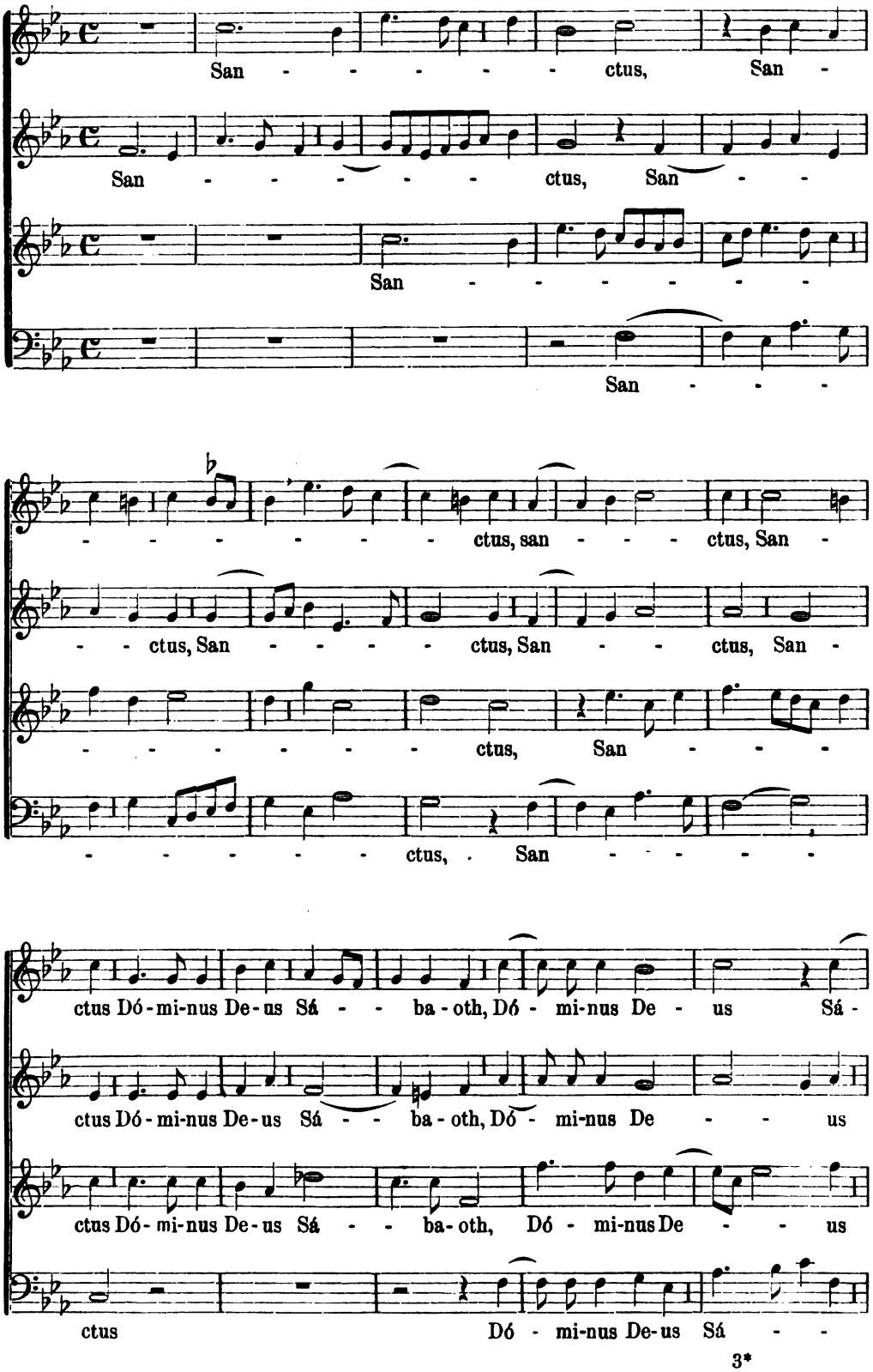


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

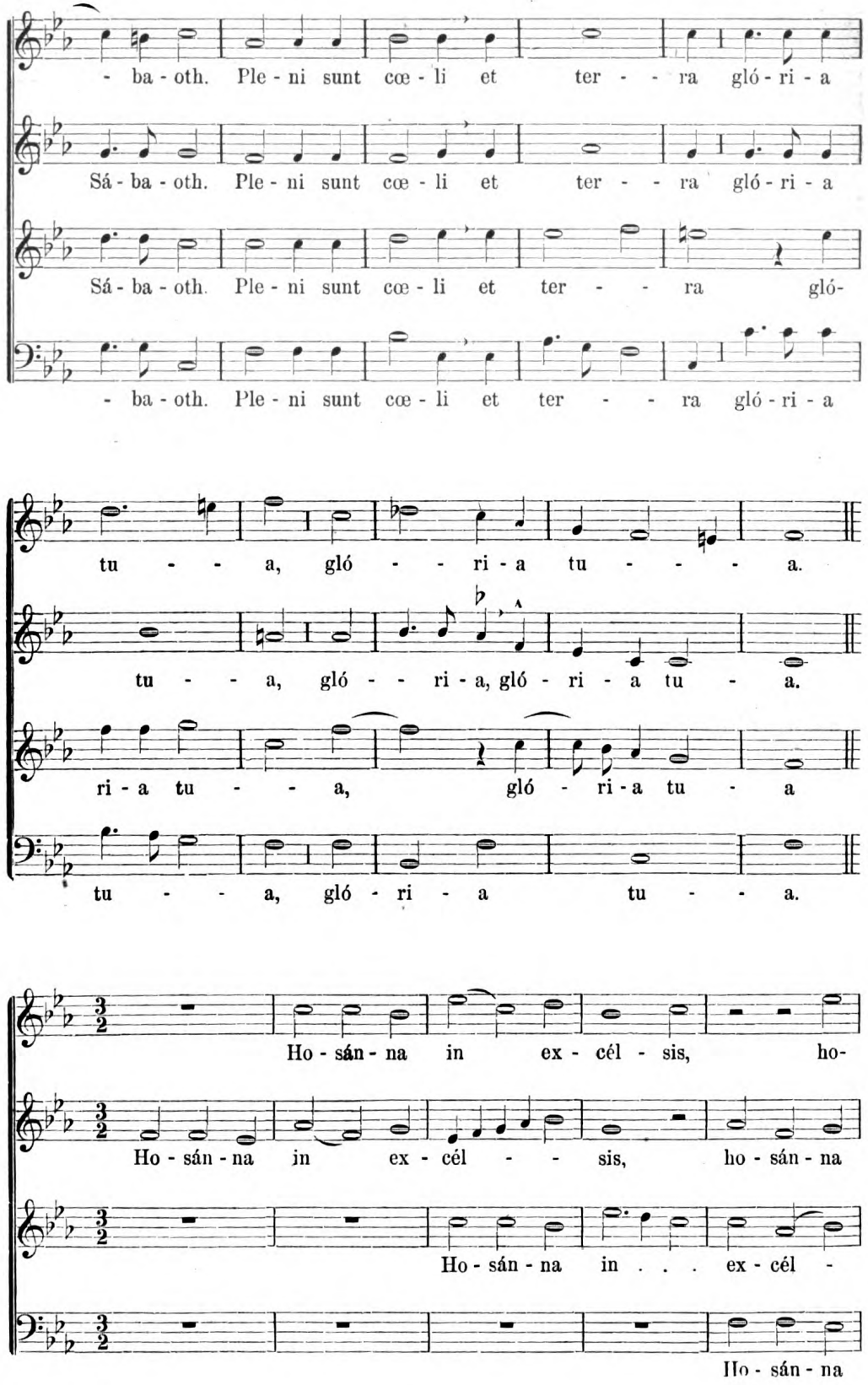


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

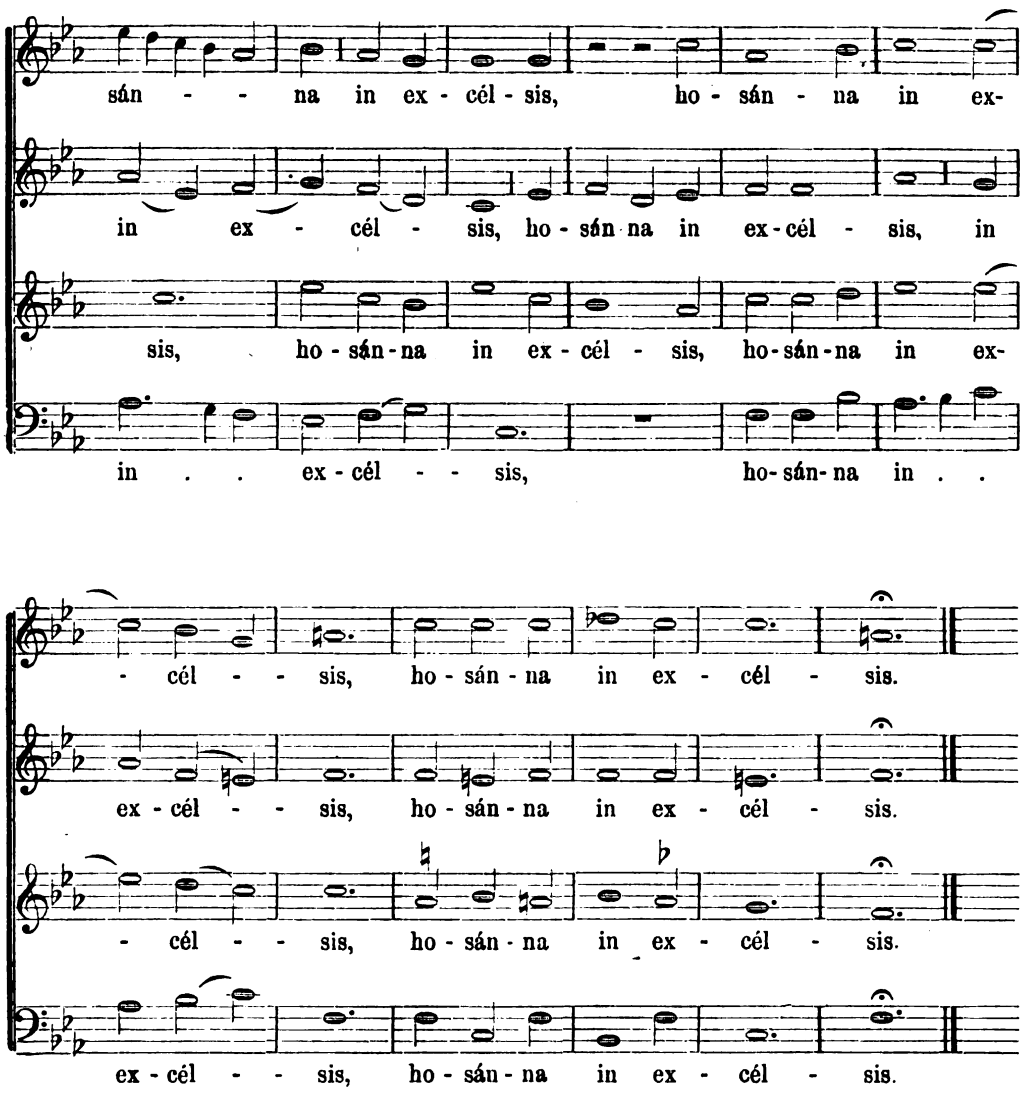
Sanctus.



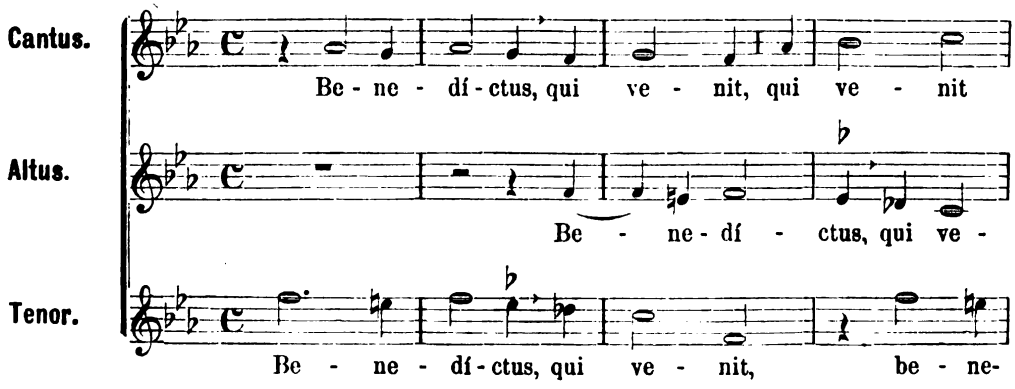
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



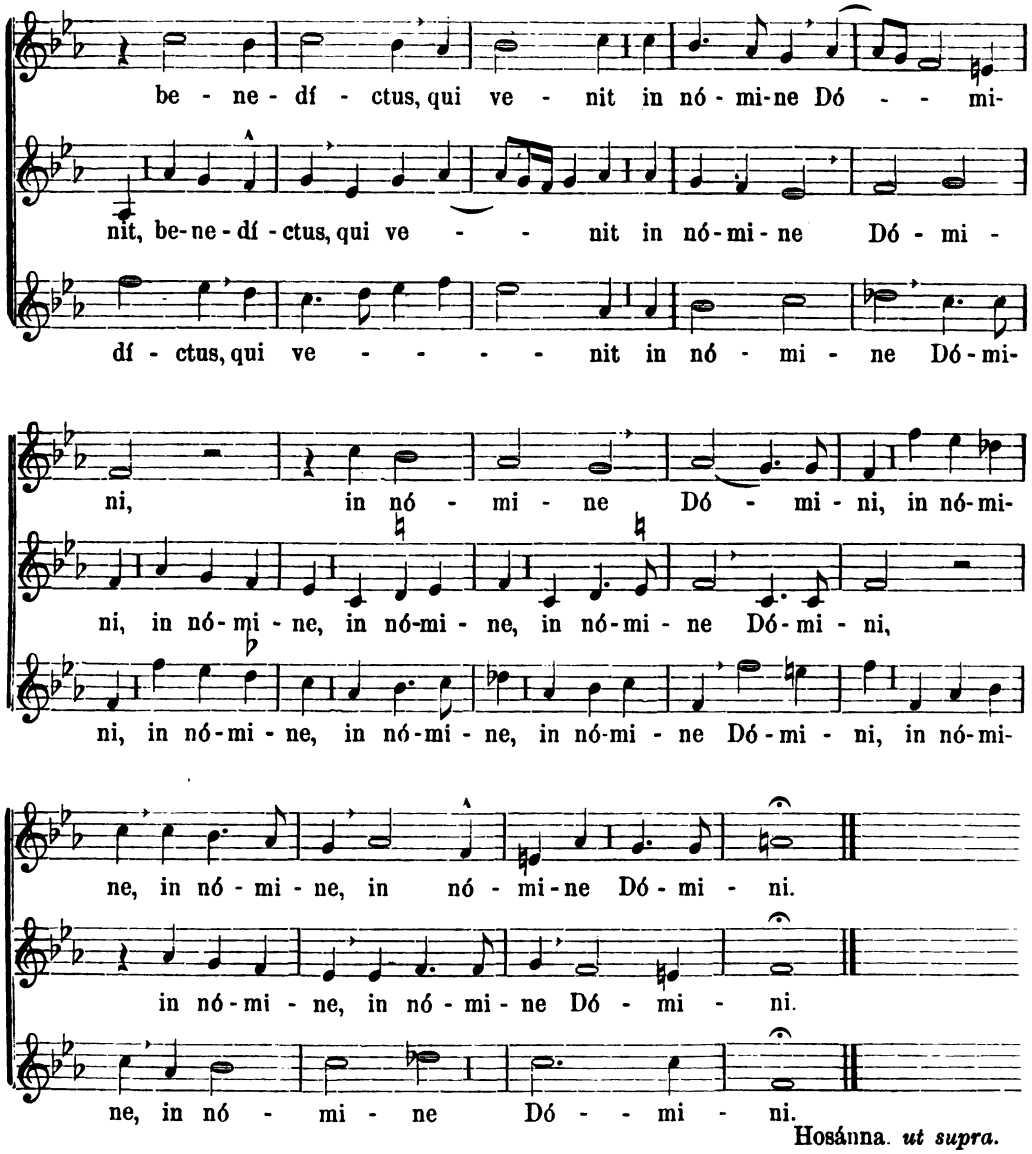
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Benedictus.

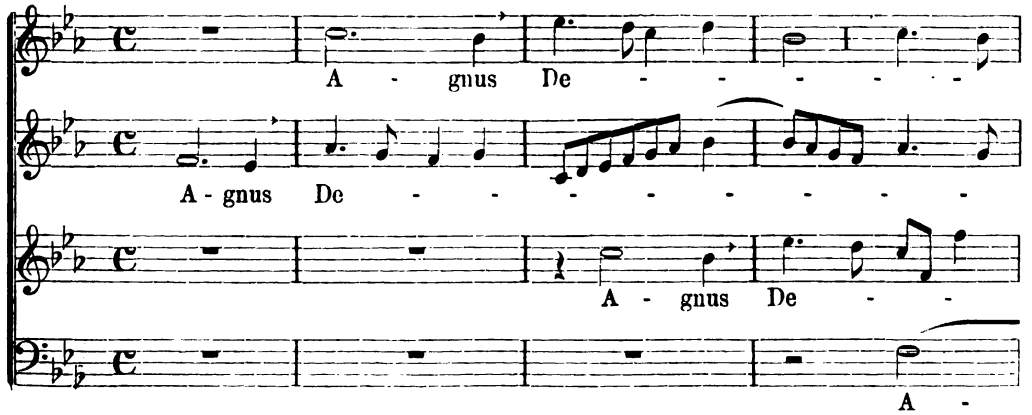


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

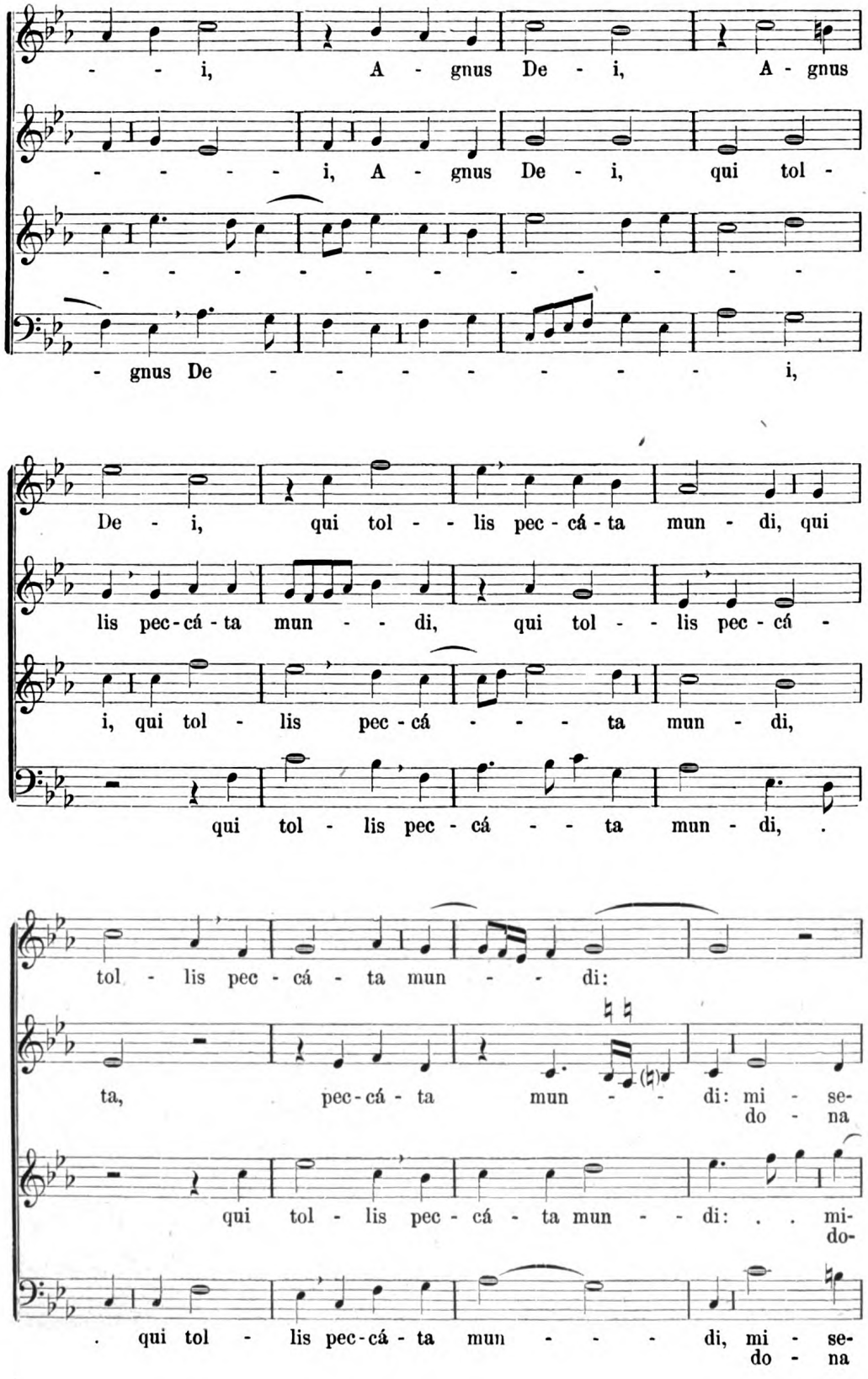


Hosánna. *ut supra.*

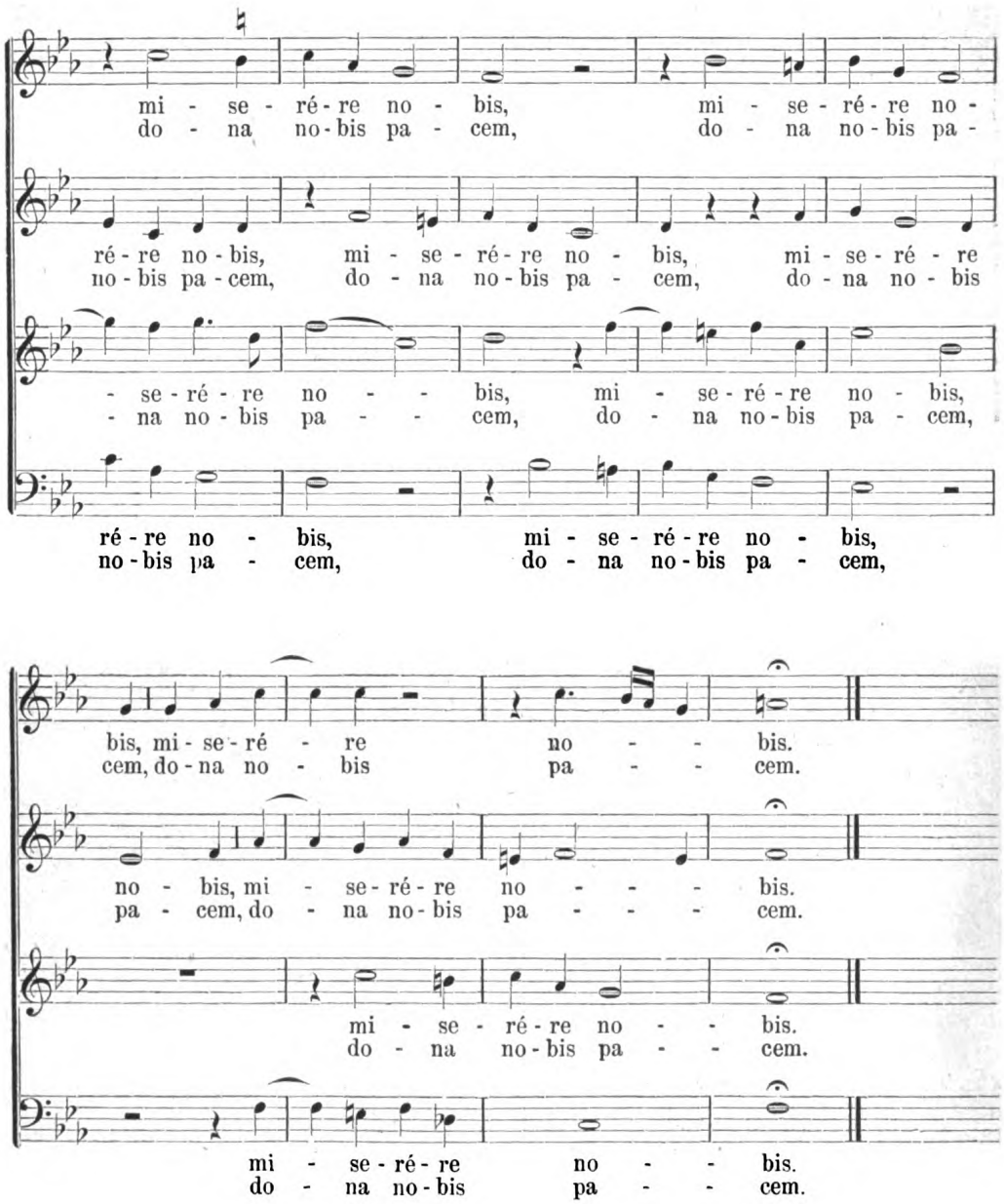
Agnus Dei.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. Abhandlungen und Aufsätze.

Die alten Musiktheoretiker.

XVII.[1]) Der hl. Bernhard von Clairvaux und seine Schule.

Bernhard, demüthigster Abt von Clairvaux[2]) an alle, welche dieses Antiphonarium abschreiben oder daraus singen!"

„Neben anderem, worin sich unsere Väter, nämlich die Begründer des Cisterzienser-Ordens, vorzügliche Mühe gaben, waren sie überaus und auf's gewissenhafteste besorgt, daß beim göttlichen Lobe dasjenige gesungen werde, was mehr Autorität für sich hat. Es wurden darum einige nach Metz gesandt, um das Antiphonarium dieser Kirche, von dem man sagte, daß es vom hl. Gregor stamme, abzuschreiben und hieher zu bringen; aber sie fanden, daß die Sache sich weit anders verhalte, als sie gehört hatten. Nachdem man es näher untersucht hatte, war man damit gar nicht zufrieden, da es sowohl in der Melodie als auch im Texte fehlerhaft, unregelmäßig und nahezu unbrauchbar sich zeigte. Weil sie aber einmal angefangen hatten, so benützten sie es doch und behielten es bis jetzt bei.

Nun endlich einmal wollten unsere Brüder, die Aebte des Ordens, die Sache nicht länger dulden und wollten eine Aenderung und Correktur vorgenommen wissen; die Besorgung dieser Arbeit trugen sie nun mir auf. Ich wählte deßhalb aus meinen Mönchen diejenigen aus, welche in Theorie und Praxis der Gesangskunst wohlerfahren waren; und so haben wir mit Benützung vieler und verschiedener Antiphonarien endlich ein neues ausgearbeitet und in diesem Buche niedergeschrieben, welches, wie wir glauben, sowohl den Melodien als dem Texte nach untadelig ist. Ein kundiger Sänger wird sich davon überzeugen.

Und wie es nun geändert und in diesem Buche aufgezeichnet ist, so soll es, das ist Unser Wille, in unsern Klöstern in Zukunft überall dem Texte und den Noten nach gehalten werden; und Wir verbieten, daß Jemand eine Aenderung jemals sich erlaube, und dieß im Namen und in der Vollmacht des Generalkapitels, welches, gebildet von allen Aebten, einhellig diese Aenderung anordnete und das vollendete Werk begutachtete. Uebrigens wenn Jemand den Grund und die Art dieser Aenderung näher kennen lernen will, der lese die nun folgende kurze Einleitung, welche die genannten Umarbeiter des älteren Antiphonars diesem neuen an die Spitze zu stellen Sorge trugen, damit aus der Darlegung der Fehler, welche sich in jenem rücksichtlich des Gesanges und des Textes finden, die Nothwendigkeit und Nützlichkeit der Neuherstellung und Correktur desto deutlicher sich ergebe."

So das Einführungsschreiben des heil. Bernhard.

Man scheint einigen Zweifel gehabt zu haben, ob dieser Brief wirklich vom heiligen Bernhard sei, da derselbe von keinem Herausgeber der Werke des heil. Bernhard aufgenommen wurde; nur in der Edition von Mabillon[1]) findet er sich, welcher Gelehrte auch dortselbst die Aechtheit des Briefes nachgewiesen hat. Allerdings, die daran sich

[1]) Johann Cottonius (Kirchenmusikalisches Jahrb. 1888) hat als der XVI. in der Reihe der alten Musiktheoretiker zu gelten.

[2]) Der hl. Bernhard ward geboren zu Fontaines bei Dijon 1091, trat 1112 in das erst 1098 vom Abte Robert von Molesmes gegründete Kloster Citeaux (Cisterz, die Wiege des Cisterzienserordens), ward aber 1115 schon dem neugegründeten Kloster Clairvaux als Abt vorgesetzt. Als solcher wirkte er ungemein segensreich, er selbst stiftete sechzig neue Klöster; als ein hellstrahlendes Licht seines Ordens und der ganzen Kirche starb er am 20. August 1153. Schon zehn Jahre nachher erfolgte seine Heiligsprechung durch Papst Alexander III. Die Wissenschaft ehrt ihn als Doctor mellifluus.

[1]) S. Bernardi, Abbatis primi Clarae-Vallensis Opp. omnia. Volumen I. p. 699. Edit D. Joann. Mabillon. Parisiis 1719.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schließende Einleitung (Praefatio seu Tractatus) gehört zweifellos dem hl. Bernhard nicht an, jedoch ist der Verfasser einer der Mönche, welche Bernhard zur Bearbeitung des Antiphonars beigezogen hatte; im Codex Fusniacensis (Foigny) wird als Verfasser Guido, Abt von Cari-loci (Cherlieu) genannt. Sehr möglich ist dieß, da dieser Guido als die eigentliche Seele des ganzen Unternehmens betrachtet werden kann, wie sich später zeigen wird.

Dem hl. Bernhard ward also von den Aebten des Cisterzienser-Ordens die Neubearbeitung des Antiphonariums anvertraut, welcher mehrere kundige Mönche seines Klosters an sich zog und die Oberaufsicht über diese Arbeit führte. Ob Bernhard auch weiter thätig eingriff oder wie umfangreich seine eigenen musikalischen Kenntnisse waren, das ist uns unbekannt geblieben. Um die Arbeit ihrem ganzen Umfange nach würdigen zu können, ist es nothwendig, 1) die Fehler, welche dem alten Antiphonar anhafteten, 2) die Grundsätze kennen zu lernen, nach welchen die Umarbeitung vorgenommen wurde.

Als Fehler werden in der genannten Praefatio oder Einleitung folgende angegeben: Unrichtigkeiten im Baue der Melodien, in Beachtung des Ambitus und der Tonfortschreitung; Zerreißung von Ligaturen, indem die Schreiber die zusammengehörigen Noten trennten; fehlerhafte Anwendung des ♭molle, unzeitige Transposition und Verkehrung der Finalen und Tonarten. In Bezug auf den Text: es finden sich fast immer die nämlichen Verse in den Responsorien (nach den Lektionen des Officiums) „gleich als wäre die hl. Schrift so arm an brauchbaren Textesworten"; sogar Postcommuniones sind als Responsorien verwendet, hängen aber mit den Versen so schlecht zusammen, daß sie sich fast nicht singen lassen; manchmal ist auch der Text so zerstückelt und verkürzt, daß der falsche Sinn dem kundigen Leser zum Ekel wird.

Diese Fehler zu verbessern, war gewiß eine schwierige, lange Zeit und bedeutendes Studium in Anspruch nehmende Arbeit, zumal sie nicht blos das Antiphonar,[1]) sondern auch das Graduale betraf; von letzterem geschieht übrigens nur gelegentlich Erwähnung, so daß dieses wohl weniger fehlerhaft befunden worden zu sein scheint.

Die Seele der Verbesserungs-Commission war unzweifelhaft der Mönch Guido, von dem auch der Anstoß zur Verbesserung der Gesangbücher überhaupt ausgegangen zu sein scheint. Es wird der nämliche gewesen sein, dessen Traktat unter dem Titel „Domni Guidonis in Caroli-Loco Abbatis Regulae de arte musica" in den Script. medii aevi de Musica von Ed. v. Coussemaker (tom. II. p. 150—191) enthalten ist. Guido vollendete nach seiner eigenen Angabe das Noviziat in Clairvaux und wurde (nach der Aufschrift des Traktates) später Abt von Caroli-Locus. Dieß scheint jedoch unrichtig zu sein; es soll wohl heißen „Carilocus" (Cherlieu) in Burgund, der Diözese Besançon, welches auch von Clairvaux aus gegründet wurde. Carolilocus (Charlieu, Châlis) gehörte früher zur Diözese Senlis (Silvanectum), jetzt zu Beauvais. Der Copist (13. Jhdt.) mag wohl die Namen Carilocus und Carolilocus verwechselt haben. Coussemaker verlegt das „Carolilocus" nach Burgund, so daß unser Guido als Derjenige anzunehmen ist, welchen der heil. Bernhard als ersten Abt nach Carilocus, Cherlieu sandte (1131). Daß Guido Abt in Carolilocus gewesen sei, erweist sich als unwahrscheinlich, weil a) dieses Kloster von Pontigny aus gegründet wurde, Pontigny selbst aber seinen Ursprung von Citeaux herleitet; b) der erste Abt von Carolilocus (Châlis), Andreas v. Baudimont bis 1154 regierte. L. Bresson sagt dann in Mémoire hist. sur l'Abbaye de Cherlieu von unserm Guido von Cherlieu: „Er vollendete (um 1157) sein Leben, reich an Tagen und an Tugend. Seine Wissenschaft wird von den Geschichts-

[1]) Um den mit kirchlichen Gesangbüchern nicht vertrauten Lesern das Verständniß zu erleichtern, sei bemerkt: das sogenannte Graduale schließt alle wechselnden Gesänge bei der hl. Messe durchs ganze Kirchenjahr, also Introitus, Graduale, Tractus, Sequentia, Offertorium, Communio und einige spezielle größere Antiphonen in sich: das Antiphonarium aber alle Gesänge, welche beim Chorgebete, also für die Vesper, das Completorium, die Matutin u. s. w. zur Verwendung kommen und welche größtentheils Antiphonen für den Psalmengesang sind. Wenn in früheren Zeiten das Buch der Meßgesänge auch Antiphonarium genannt wurde, wie z. B. das Antiphonarium Sangallense (von St. Gallen), so hat dieß seinen guten Grund; denn der Introitus, das Offertorium und Communio sind wahre Antiphonen, denen früher ein ganzer Psalm angehängt wurde; der Introitus wird im St. Gallener Antiphonar als Antiphona ad introitum bezeichnet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schreibern des Ordens gerühmt; man weist ihm selbst einen Traktat über Musik zu (den genannten Prologus) und das Nekrologium (Journal) von Citeaux gibt ihm den Titel eines Heiligen." Chevalier gibt als dessen Todestag den 23. September 1158 an.[1]) — Halten wir ferner die Worte „Ecce quae scripsi, vestrae legendum sanctitati transmitto" (Couss. II. 151. a) mit dem Schlusse des „Tonale S. Bernardi" (Gerbert, II, 277) zusammen, wo es heißt: „Quaere tamen musicam Guidonis Augensis, quam scribit ad sanctissimum magistrum suum domnum Guillelmum primum Rievallis abbatem", so wird man ohne Zweifel vermuthen dürfen, daß dieser Wilhelm, Abt von Rival in England, welches Kloster ebenfalls 1132 von Clairvaux aus bevölkert wurde, früher Guido's Novizenmeister war, mit welchem er über die Fehler und Mängel des Antiphonars sich oft besprach und welcher ihn aufforderte, aus den besten Werken die wahren und gültigen Grundsätze zu sammeln und in ein Lehrbuch zu verarbeiten. Da schon damals Guido so große Musikkenntnisse besaß, kam er etwa von Reichenau (Augia dives),[2]) wo damals die Tonkunst in großer Blüthe stand? Möglich wäre es, da der neuaufblühende Cisterzienser-Orden ungemein viele Jünglinge und Männer an sich zog, und selbst Mönche aus andern Klöstern um Aufnahme baten. Jedenfalls stand Guido beim Antritt des Noviziates nicht mehr im Jünglingsalter, welchem so gründliche Kenntniß noch nicht eigen ist. Wenn dann Bresson von Guido von Cherlieu berichtet, daß er plein des jours, also bejahrt (1158) gestorben sei, so kann er erst in reiferen Jahren nach Clairvaux, welches 1115 gegründet wurde, gekommen sein.

Doch all dieses sind nur Hypothesen, welche auf Bestättigung warten.

Guido, angeregt von seinem Novizenmeister, unternahm die Bearbeitung eines Lehrbuches, welches wir als die eben angeführten „Regulae de arte musica Dom. Guidonis in Caroli-Loco Abbatis" kennen. Der Verfasser geht hierin auf alle Spezialitäten der Choralcomposition ein, indem er alles, was in früheren Traktaten nur vorübergehend, unvollkommen oder andeutungsweise ausgesprochen worden, systematisch zusammenstellt und zu einer klaren Lehre ausarbeitet. Darum ist Guido's Traktat von so hohem Werthe und stellt sich als eine nothwendige Ergänzung zu dem (im vorigen Jahrgange des „kirchenmusikalischen Jahrbuches" gegebenen) Traktate des Johannes Cottonius dar.

Ich unterlasse es, auf die übrigen Schriften aus Bernhard's Schule, nämlich a) die früher benannte Praefatio seu Tractatus super Antiphonarium Cisterciensis Ordinis (Mabillon, Opp. Omnia S. Bernardi, tom I. p. 699. Parisiis 1717), b) das sogenannte Tonale S. Bernardi (Gerbert, Script. II. 265—277), welches keineswegs den heil. Abt, sondern irgend einen seiner Mönche zum Verfasser hat, weiter einzugehen, da sie nur Auszüge aus dem Traktate Guido's zu sein scheinen und in sehr abgekürzter Form die nämlichen Lehren mit Beibehaltung der nämlichen eigenthümlichen Terminologie, welcher sich kein anderer Tonlehrer bedient, vortragen.

Ehe ich mich zur Musica Guidonis selbst wende, sei noch bemerkt, daß die Bearbeiter des Antiphonars nicht ganz selbständig die Verbesserung vornahmen, sondern, wie sie in der Präfatio sagen, haben sie viele andere Antiphonarien zu Rathe gezogen; aber sie fanden, „daß diese sämmtlich in den Fehlern übereinkommen, aber in dem, worin sie vernünftiger Weise übereinstimmen sollten, von einander abweichen, so daß die Chorbücher selbst einer und derselben Provinz nicht identisch sind." Doch ließen sie im Antiphonarium noch manches von der bisherigen Weise, durch den eingebürgerten Usus bewogen, stehen, was sie im Graduale leichter verbessern konnten. Guido sieht sich zu der Behauptung genöthigt, daß keine Kirche die vollständig richtige Gesangsweise des heil. Gregor besitze.[1])

[1]) Hr. L. Delisle, Direktor der Bibliothèque nationale zu Paris schreibt mir neuestens, daß es keinen Abt von Chaalis (Carolilocus) mit Namen Guido im 12. Jahrh. gegeben habe, und diese beiden Klöster Chaalis und Cherlieu (Carolilocus und Carilocus) oftmals verwechselt wurden.

[2]) Vgl. Kirchenmus. Jahrbuch 1887 „Die alten Musiktheoretiker" Nro. XI. XII.

[1]) Da ihm der Vorwurf von mehreren Seiten gemacht wurde, als sei er ein Verächter des heil. Gregor, entgegnet er: „hoc opponi ab his, qui non veritatis indagatores, sed obstinati sunt emulatores antiquitatis, qui predicti patris (S. Gregorii) autoritati magis derogant quam deferant, eam nimirum blasphemantes dum per eum defendunt blasphemias. Cum enim in usibus suis omnes fere omni (omnino?) ecclesiae dissentiant, quae illarum obsecro gloriabitur se esse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Guido scheidet seine Abhandlung in zwei Theile: im ersten lehrt er den regelmäßigen Gesang, im zweiten Theile bespricht er die unregelmäßigen Gesänge. Daran fügt er Belehrungen über die richtige Composition eines Gesanges; als Appendix folgen noch Erörterungen über Differenzen, Mittelcadenzen beim Psalmengesang und die sog. Neumata.

I. Theil.

Zuerst verbreitet er sich über die Disposition des Tonsystems, welches von Γ bis $\overset{a}{a}$ reicht; besonders macht er auf den vorsichtigen Gebrauch des ♭molle aufmerksam: „es steht nicht in der natürlichen Tonreihe und hat nur Platz, um den Triton, wo er härter klingt, zu entfernen. Es kann nie Finalton sein und darf auch nie da angewendet werden, wo es eine Veränderung der Tonart veranlassen könnte; ebenso wenig beim tiefen B (H)."

Als einfache Tonverbindungen nennt er den Ganzton und den Halbton; die übrigen: Ditonus, Semiditonus, Diatessaron, Diapente, Diapason (aus 5 tonis und 2 semitonis bestehend) heißen zusammengesetzte, von denen wieder die ersten vier (als Intervalle betrachtet) Dissonanzen, die letzten drei aber Consonanzen genannt werden; und zwar klingt Diapente schöner als Diatessaron, am schönsten Diapason.

Aus den Oktavreihen, Diapason, als Verbindung von Diapente und Diatessaron betrachtet, findet man die maneriae,[1]) d. h. die eigenthümliche Fortschreitung von einem angenommenen Grundton aus, welche Guido von Arezzo modi nennt;[2]) es gibt derselben vier. Je zwei Tonarten haben gleiche maneria; während aber die I., II. und III. maneria je zwei Finalen hat (I. D, a; II. E, ♭; III. F, c.), steht der IV. blos die eine Finale G zu Gebote. Ein Ton kann dagegen niemals Finale für zwei maneriae sein; nur bei Transposition könnte solches zutreffen, aber auch nur scheinbar. Bei den authentischen Tonarten ist die Finale Grundton, bei den plagalen Mittelton. Doch kann an die Oktavreihen der Tonarten oben und unten noch ein Ton angefügt werden, was ihre Grenze bildet; diese Töne gehören aber nicht zu ihrer Disposition, welche blos die Oktav umfaßt (legitimer Umfang).

Als allgemeine Regel gilt: diejenigen Gesänge, welche unter die Finale um mehr als einen Ton fallen und sich nicht über die Sext oberhalb der Finale erheben, werden zu den plagalen gerechnet; diejenigen, welche bloß um einen Ton unter die Finale gehen, aber die Obersext überschreiten, als authentische betrachtet.

Doch gibt es Gesänge, welche einen so geringen Ambitus haben, daß man in Zweifel kömmt, welcher Gattung sie zuzurechnen seien; was thun?

Nun gibt der Autor die höchst werthvollen Regeln über den regelrechten Bau der Choralgesänge, mit deren Hilfe man nicht blos ein richtiges Urtheil über einen Gesang abgeben, sondern auch einen neuen tadellosen Gesang zu componieren oder einen fehlerhaften zu verbessern im Stande ist. Nach diesen Regeln corrigierte Guido mit seinen Hilfsarbeitern das alte Antiphonar und das Graduale.

Man hat, lehrt der Autor, auf dreierlei zu sehen: 1) auf die Natur des Gesanges, 2) auf dessen Quantität, 3) auf seine Qualität.

Die Natur des Gesanges ergibt sich, wenn man die Dispositio beachtet, d. h. die Ordnung, in welcher die Töne von der Finale aus steigen oder fallen; daraus erkennt man, welcher maneria, welchem modus, dem protus, deuterus, tritus oder tetrardus der Gesang zugehört.

Die Quantität bezieht sich auf das Fortschreiten der Töne, Progressio d. h. wie weit sie von der Finale aus steigen oder fallen; dieß ergibt die Form der Melodie, d. h. ob sie authentisch oder plagal gestaltet sei.

Dazu muß noch kommen, besonders wenn der geringe Umfang (ambitus) des Gesanges dessen Gattung oder Form zweifelhaft läßt, die Compositio, die Qualität, d. h. es ist in Erwägung zu ziehen, wie sich die Töne verbinden, welche eigenthümliche Intervalle, Sprünge, Wendungen und andere Gestaltungen auftreten. Denn authentische und

---

gallinae filiam albae, ut dum suo usui privilegium gregorianae vindicaverit autoritatis, quamlibet ceterarum ineptiae arguat vel pertinaciae?" (Couss. II. 183.)

[1]) Maneries statt modus kömmt nur bei den französischen Theoretikern vor; vgl. Couss I, 269. 279. Auch Aegydius von Zamora bedient sich dieses Wortes, indem er die Lehre unsers Guido adoptiert (Gerb. II. 348). Adam von Fulda gebraucht dasselbe in der Bedeutung von „Styl" (Gerb. III. 342).

[2]) Kirchenmusik. Jahrbuch 1887. p. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

plagale Melodien haben eine von einander abweichende Compositio.

Den authentischen Melodien ist es eigen, nicht schwerfällig (morose) um den Finalton herum zu verweilen, sondern wie in Heiterkeit und Raschheit sich zu erheben und gerne und oft die Quint (Dominant) ertönen zu lassen; sie beginnen gern in der Quint oder springen gern von der Finale zur Quint (mit Ausnahme des III. Tons, welcher die Sext liebt).

Den plagalen Melodien hingegen ist es eigen, ihre Bewegungen und Ruhepunkte in der Nähe der Finale zu machen und zwar in einer gewissen Ruhe und Würde, fern von leichter Beweglichkeit; sie haben es gern, gleich anfangs von der Finale in die Unterquart zu fallen, was bei den authentischen nie vorkömmt; in der Oberquint oder gar höher dürfen sie nie einen Ruhepunkt machen oder darauf länger verweilen.

Doch gibt es noch Punkte (compositiones), welche speziell der einen oder andern Tonart eigenthümlich sind: Eine authentische Tonart kann nur einen Ganzton (nicht in einem tieferen Tone) unterhalb der Finale beginnen, oberhalb jedoch in jedem Ton bis zur Quint: der V. Ton beginnt wegen Mangels eines Unter-Ganztones unterhalb der Finale gar nicht oder höchst selten in der Unterterz; der III. Ton aber beginnt nie in der Oberquint, sondern, wenn sein Anfang so hoch gestellt ist, in der Obersext. Zu bemerken ist noch, daß die vorzüglicheren und häufiger vorkommenden Anfänge diese sind: I. Ton: C, D, a; III. Ton: E, F, G, a; V. Ton: F, a, c (in ♮ kann bei nachfolgendem F wegen des dissonierenden Tritons kein Gesang begonnen werden); V. Ton in allen erlaubten (d. h. in allen Tönen von der Finale bis zur Oberquint c). Die plagalen Melodien haben ihren Anfang nicht oberhalb der Oberquart, sie können aber recht gut in der Finale und unterhalb derselben (d. h. bis zur Unterquint) beginnen; selten überschreiten sie die Unterterz.

Die Ruhepausen (Distinktionen, Mittelcadenzen), müssen in denjenigen Tönen gemacht werden, welche für die Tonarten passen, meist in der Finale, damit nicht der Gebrauch anderer Töne den Anschein anderer Tonarten herbeiführe, was die wenig Unterrichteten in Irrthum führen könnte.

Was die Finalen (Schlußtöne) anbelangt, so können uneigentlicher Weise bei Transposition mit ♭molle der I. und II. Ton auch in G, der III. und IV. in a, der VII. und VIII. in c geschlossen werden. Uebrigens bestehen auch die Confinalen zu Recht, so daß die I. maneria auch in A, D, a, d enden kann; für die II. maneria kann auch a gebraucht werden, wenn eine plagale Melodie drei ganze und einen halben Ton abwärts steigt.[1]) B und ♮ kann nie Finale sein, weil es keine Diapente über sich hat. Der IV. Ton schließt manchmal auch in a, wenn die Melodie oberhalb der Finale einen Ganzton verlangt. Obwohl solche Gesänge eigentlich dem I. Ton angehören, hat man sie doch der Aehnlichkeit wegen (propter similitudinem) dem IV. beigezählt oder durch Aenderung einer Note rektifiziert. Der V. Ton hat F, der VI. Ton gewöhnlich c zur Finale.

Im zweiten Theile bringt der Autor das vorher theoretisch Festgestellte auszüglich zur praktischen Anwendung; solches zu wiederholen scheint überflüßig zu sein. Das Bestreben, mehr Klarheit zu schaffen, veranlaßt Guido auch, die Gesänge zu classifizieren. Er theilt sie ein I. in simplices, einfache, d. h. überhaupt solche, welche sich innerhalb ihres regulären Ambitus halten, und die richtige Finale haben, und II. in duplices, d. h. solche, welche in ein anderes Gebiet übergreifen, indem sie entweder ihren legitimen Umfang, das Dekachord, überschreiten oder sowohl authentische Erhebung als auch plagales Absteigen enthalten. Ist ihr Auf- oder Absteigen nicht derart, daß ihre Form, ob authentisch oder plagal, unzweifelhaft erkannt wird, so ist die compositio zu Rathe zu ziehen. (Wir nennen die einen plusquamperfecti, die andern mixti, gemischte.)

Die simplices theilt er wieder in vollkommene und unvollkommene; unter die ersteren begreift er alle Gesänge, welche ihre Oktav oder ihr Dekachord ausfüllen, von welchen einige regelmäßig, andere unregelmäßig verlaufen. Die unvollkommenen Melodien sind entweder diminuti, verkürzte, deren Umfang so gering ist, daß man sich weder für authentische noch für plagale Form sicher entscheiden kann; oder dissoluti, regellose, welche wieder nach zweierlei Richtung als solche sich zeigen können, a) diss. per translationem, indem sie,

[1]) Dieß kann doch wohl nur stattfinden, wenn ♭molle gebraucht wird?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nachdem sie die untere Finale ihres modus öfters hören ließen und in den unteren Regionen der Oktav sich aufgehalten haben, plötzlich nach der oberen Finale (Confinale) sich wenden und darin auch bald schließen; b) diss. per oppositionem, d. h. durch Mangel einer einheitlichen Composition, indem etwa z. B. der eine Theil eines Gesanges dieser Tonart angehört, der zweite Theil einer anderen Tonart und in dieser letzteren geschlossen wird (welche Gesänge Berno cantus nothi nennt).

Die Anweisung, welche Guido nach dieser Darlegung dem Lehrjünger zur Anfertigung guter Melodien gibt, besteht hauptsächlich darin, daß er ihn auf alle bisher berührten Punkte und auf die Fehler, welche dagegen gemacht werden können, aufmerksam macht.

Im Anhange werden die verschiedenen Formeln oder Gesangsweisen, welche beim kirchlichen Chorgesange vorkommen, in näheren Betracht gezogen und einer Kritik unterworfen. Diese sind:

a) Die Anfänge der saeculorum amen (EVOVAE), resp. die Dominanten der Psalmtöne (vgl. Kirchenmus. Jahrbuch 1888 pag. 10).

b) Die puncta (anderwärts flexiones genannt, d. h. Biegungen); wenn nämlich die erste Hälfte eines Psalmverses aus zwei Abschnitten oder Satzgliedern bestand, so machte man bei dem ersten derselben nicht blos eine kurze Pause, sondern auch einen Stimmfall. Hiebei galt die Regel, daß, wenn die Dominante einen Ganzton unter sich hat, in diesen, wenn aber blos einen halben Ton, dann in die Unterterz der Tonfall gemacht werde, z. B. im Psalm 110. V. Ton:

c c — — — — — c a
Fidelia omnia mandata ejus (flexio):
c — — — — d c c * c —
confirmata in saec. saeculi : facta ....
— d h c a
et aequitate.

c) de metro (mediatio, Mittelcadenz beim Psalmengesange). Die Mittelcadenz scheint auch nicht überall gleich gestaltet gewesen zu sein. Unser Autor sagt, daß der I. und VI. Ton gleiches Metrum haben, indem sie einen tieferen Ton einfügen z. B.

a a g a
disciplinam. Dagegen steigen der III. IV.
c c d c
VIII. Ton: disciplinam, nur mit dem Unterschiede, daß der III. Ton nach der Biegung (circumflexio) noch mehrere Silben, we-

c c c d c c hae
nigstens drei singt: Dominus Domino meo, während die übrigen blos mehr eine Silbe setzen und im Falle, daß am Schluße ein einsilbiges Wort oder ein solches steht, welches den Accent auf der letzten Silbe hat,

c c d
gar keine z. B. ex Sion. Der IV. Ton circumflektiert auf der Quart: a a ♮ a a oder a a g a ♮ a oder a a c a; der VII. Ton steigt von der Dominante um eine kleine Terz und nach dem Abwärtsschreiten wieder um einen ganzen Ton: d d d f e d e. Guido erklärt aber diese mediatio für fehlerhaft, weil keinem Tone außer dem III. gestattet ist, auf der Sext anzufangen oder zu ruhen (zu verweilen oder Pause zu machen); ebenso ungehörig erscheint die gebräuchliche mediatio des I. Tones a a g a b a g a, weil dessen natürliche Disposition kein ♭molle kennt.

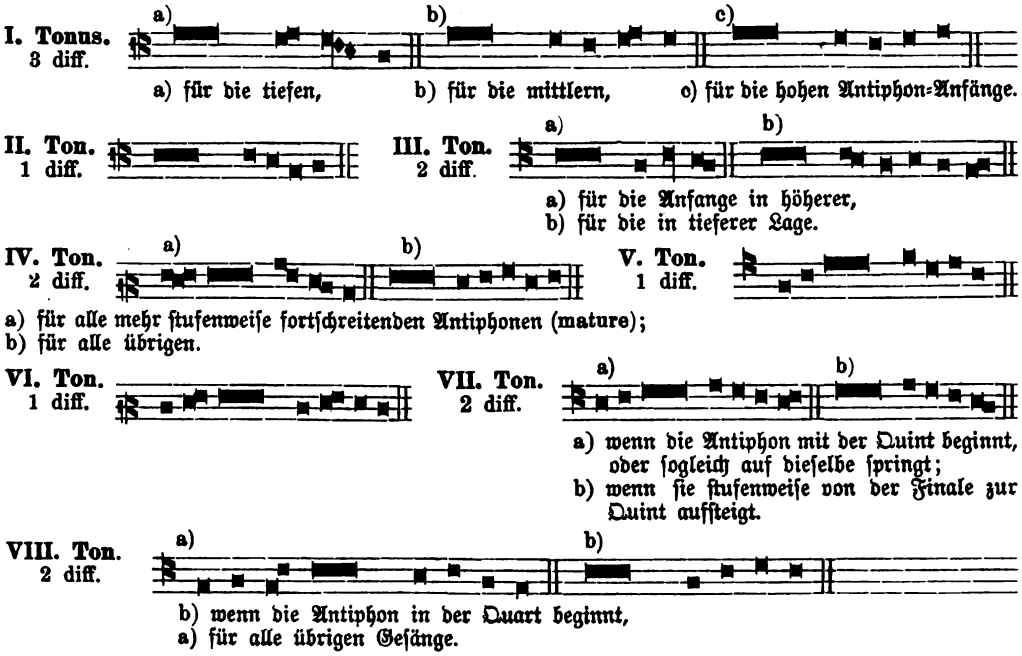
d) de „saeculorum Amen“ (Differenzen, EVOVAE, Finalen). „Die Differenzen sind zur Unterscheidung der Töne, welche den Antiphonen zukommen, eingeführt.“ Ursprünglich bedeutet der Name differentia hier den Unterschied zwischen der Anfangsnote oder Figur der Antiphon und der letzten Note der Schlußklausel des dazu gehörigen Psalmtons. Regino († 915) nennt sie divisio und versteht darunter den Ton der letzten Versilbe, welcher ein solcher ist, daß eine schöne und den Consonanzen entsprechende Uebereinstimmung mit dem Anfang der Antiphon stattfinden kann (Coussemak., Script. II. 15). Berno sagt, daß sie der Zierde halber durch erfahrene Singmeister erfunden worden seien (Gerb. Sc. II. 76); man habe sie auch diffinitiones genannt, was aber ein sehr unpassender Name sei, da es dabei nichts zu definieren gebe. Auch Guido von Arezzo erklärt (Gerb. Sc. II. 39) ihre Bestimmung dahin, daß dadurch eine schöne Anknüpfung der Antiphon an den Ausgang des Psalmtones ermöglicht werde.[1]) Es gab eine große Anzahl von Differenzen, Psalmton-Schlüßen oder Finalen. Hierüber spricht sich unser Autor folgendermassen aus: „Obwohl das

[1]) Ein schöner natürlicher Anschluß war um so mehr gefordert, da es an Festtagen auch Gebrauch war, wenigstens bei Magnificat und Benedictus, während deren Gesang alle Altäre incensiert wurden, nach jedem einzelnen Verse die ganze Antiphon zu wiederholen, wie es jetzt noch z. B. am Feste Mariä Lichtmeß beim Canticum Simeonis stattfindet. Gerb. De Cantu I. 502.

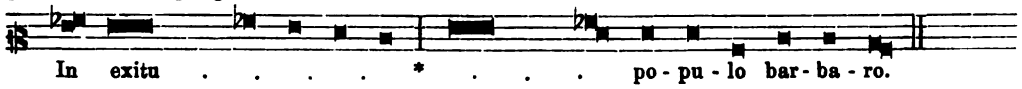
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

saeculorum amen für jede Tonart seinen bestimmten Ton beibehält (damit beginnt), so hat man doch den Ausgang desselben verschiedentlich gestaltet, je nach dem Anfange der Antiphonen, um sie besser an jene anschließen zu können. Dadurch kam es, daß es nun für jeden Ton sehr viele Differenzen gibt, z. B. für den I. Ton 12 und noch mehrere. Manche Singmeister nahmen übrigens blos drei an, je nachdem nämlich der Anfang der Antiphonen in der tiefern oder mittleren oder höhern Region der betreffenden Tonart sich findet. Alle diese Differenzen sind jedoch ungehörig, weil sie die Natur des Tones (Tonart) so wenig ausdrücken, daß man sie auch für andere Töne gebrauchen könnte; das aber sollte nicht sein. Ich glaube, daß für jeden Ton eine einzige Differenz hinreiche und zwar eine dem Ton ganz angepaßte; eine Vielheit derselben erschwert nur die Intonation. Wie der Anfang des saeculorum amen die Form, ob authentisch oder plagal, angibt und sich niemals ändert, so soll der Ausgang desselben die Natur des Gesanges, d. h. die maneria, den modus bestimmt ausdrücken."

Obwohl streng genommen eine einzige Differenz mit Abwerfung aller übrigen für jeden Ton genügt hätte, schlug man doch bei den Cisterzienſern den Mittelweg ein, welcher auch dann anderwärts und bis auf unsere Zeiten fast ausnahmslos beobachtet wurde; das Tonale S. Bernardi schreibt folgende Differenzen oder Finalen der Psalmtöne vor:



Der sogenannte Tonus peregrinus, der zur Antiphon: Nos qui vivimus stehend gewordene Ausgang



wird dem I. Ton zugerechnet.

e) De officiis et proprietatibus neumatum. Unter neumata sind hier gewisse Tongruppen, kurze Melodien zu verstehen, welche schon von Guido von Arezzo als vorzügliche Hilfsmittel zum Erkennen einer Tonart hervorgehoben werden,[1]) übrigens schon vor ihm z. B. im neumierten Tonar Regino's (Coussemaker, Script. II. p. 3 ff.) sich vorfinden. „Wenn du, sagt unser Autor, diese Formeln an die Antiphonen anhängst oder sie damit vergleichst, so wirst du leicht erkennen, ob beide zusammenpassen oder nicht. Sie zeigen dir den Charakter eines Tones (Tonart) an, und wenn du dieselben fleißig

[1]) Kirchenmus. Jahrbuch 1887. p. 3. 4. 12.

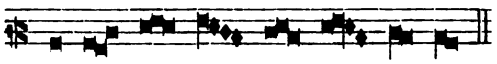
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

singst und dir gut einprägst, so wirst du bald dahin kommen, daß du durchs Hören allein entscheiden kannst, welchem Tone (Tonart) irgend ein Gesang angehört." Deßwegen legte man von jeher auf das Auswendiglernen solcher und anderer Tonformeln als besondere Unterstützungsmittel zum richtig singen ein großes Gewicht. Aber nicht blos hiezu wurden diese Tonformeln gebraucht, sondern sie dienten auch das ganze Mittelalter hindurch bei feierlichen Gelegenheiten als Anhängsel an die Antiphonen bei deren Repetition nach dem Psalme, als Jubilen oder caudae, wie sie Johann de Muris nennt. (Vgl. Gerbert, Script. I, 331. 506; II, 184. 185.) Wie die Synode von Rheims im J. 1564 sich gegen die zu große Ausdehnung der Officien aussprach, so schränkte sie auch den Gebrauch dieser Neumen auf die letzte Antiphon der Vesper, der einzelnen Nokturnen und auf die Antiphonen zum Magnificat und Benedictus ein.

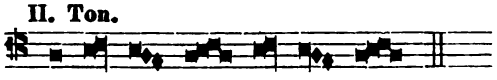
Da aber die bisher gebräuchlichen neumata manche Mängel aufweisen, so geht Guido daran, auch diese zu verbessern und richtig zu stellen. Um tauglich zu sein, verlangt er, daß sie so gestaltet seien, daß sie alle wesentlichen Eigenschaften eines Tones (Tonart) in sich schließen, und zwar so singulär, daß sie für einen andern Ton und für eine andere Finale nicht passen; sie müssen sowohl die maneria als auch die compositio jeden Tones auf's bestimmteste zu erkennen geben (debet enim maneriam et formam tam communem quam propriam sui modi exprimere, maneriam videlicet per dispositionem, formam vero per compositionem. l. c. p. 184). Darum müssen die authentischen neumata gleich anfangs „fröhlich" zur Oberquint aufsteigen, während sich die plagalen innerhalb ihrer Oberquart halten.

Nach der Correktur Guido's und nach dem Tonale S. Bernardi sind die verschiedenen neumata folgende: [1])

I. Ton.

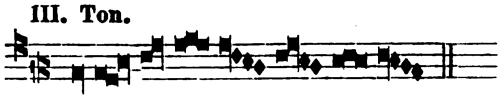


II. Ton.

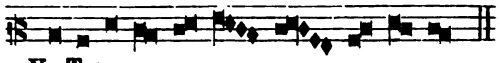


[1]) Couss. II. 184. Gerb. Sc. II. 269.

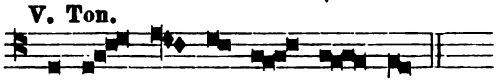
III. Ton.



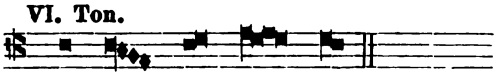
IV. Ton.



V. Ton.

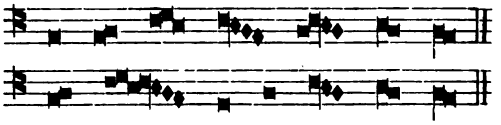


VI. Ton.



VII. Ton.

VIII. Ton.



f) De versibus. Unter versus sind hier die kurzen Sätze zu verstehen, welche sich an die größeren Responsorien (Responsoria prolixa) anreihen, die nach den Lektionen in der Matutin zu singen sind, und nach denen ein Theil des Responsoriums wiederholt wird. Bezüglich dieser ℣℣ macht Guido aufmerksam, daß sie in der Tonart mit den ℟℟ nicht übereinstimmen, indem der I. modus, resp. die I. Tonart des Responsoriums den VI. Ton im Verse zum Begleiter hat; ferner der II. den VIII. Ton; der III. den VIII. oder VI.; der IV. den I.; der V. den VIII.; der VII. den IV. Ton; nur die ℟℟ im VI. und VIII. Ton behalten denselben auch in den ℣℣ bei. Dieß scheint zwar eine Unregelmäßigkeit zu sein, doch ist es nicht so. Der Gesang des ℣ darf nicht als ein für sich bestehendes Stück betrachtet werden, sondern immer nur im Verein mit der Repetition des betreffenden Responsorientheiles; denn ℟ und ℣ gehören zusammen und machen nur einen Gesang aus. In einem ℟ selbst sind mehrere Abschnitte (clausulae); wollte man solche Theile für sich allein nehmen, so fände man freilich verschiedene Tonarten in einem Stücke, das ist aber nicht der Fall, da alle Stücke zusammengehören. Deßwegen muß auch die Repetition des ℟ sich gut an den ℣ anschließen. [1])

[1]) Hieronymus de Moravia (Couss. Sc. I. 79) macht auf gleiches bezüglich der Resp. Grad. (Gradualien) aufmerksam, indem oft das Resp. graduale im plagalen, der Versus aber im authenti-

Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soweit reichen die schätzbaren Belehrungen des Abtes Guido. Coussemaker fügt noch Regeln über das Organum an mit der Bemerkung „quae sequuntur, in calce tractatus praecedentis ponuntur, indubitanterque ejusdem sunt Guidonis.“ Diese Meinung, daß diese Regeln auch von Guido seien, kann ich nicht theilen. Denn erstens schließt der Traktat mit den Worten: „Expliciunt Regule Domni Guidonis Abbatis de arte musica“ und erscheint also abgeschlossen; für's zweite macht diese Annahme C.'s der Umstand sehr zweifelhaft, daß das benützte Manuskript, dem 13. Jhdt. angehörig, eine Abschrift ist; wir wissen aber, daß die Alten die verschiedensten Traktate, wie sie eben derselben habhaft wurden, in ihren Büchern aneinander reihten, selbst oft ohne Angabe eines Autors; zuletzt ist es nicht glaublich, daß der erst aufblühende, so strenge Cisterzienser-Orden die Diaphonie gepflegt habe.

Noch eine Berichtigung muß hier Platz finden. Fetis schreibt in seiner Histoire générale de la Musique, tom. V. p. 97, daß die Cisterzienser die ersten gewesen seien, welche das Graduale und Antiphonarium von einander getrennt, aber auch noch viele Verkürzungen und Veränderungen der Melodie besonders in den Melismen angebracht hätten. Als Beispiele führt er ein Stück vom Tractus des Palmsonntags „Deus Deus meus“ und den Anfang des Offertoriums vom II. Sonntag nach Epiphanie an, welches er einem Antiphonar aus dem 14. Jhdt., worin sich zahlreiche Radierungen finden, entnommen hat. Beide Behauptungen jedoch müssen als unrichtig erklärt werden. Denn:

In allen dreien weiter oben angeführten Traktaten kömmt nicht die leiseste Andeutung vor, als beabsichtigten der hl. Bernhard und Guido irgend eine Verkürzung der bisher gebrauchten Melodien, sondern es ist nur immer von einer Verbesserung d. h. Richtigstellung der durch den usus regelwidrig gewordenen Gesänge nach den von den besten früheren Tonlehrern aufgestellten und allgemein als gültig angenommenen Lehren die Rede. Neben diesen Traktaten stehen als zweite unverwerfliche Beweisquelle die Gesangbücher, welche von den Cisterziensern gebraucht wurden. Fetis selbst benützt als Beweisstück ein Cisterzienser-Graduale aus dem 14. Jahrhundert, also um mehr als ein Jahrhundert nach der Gründung des Ordens geschrieben, in welchem die Melodien ursprünglich unverkürzt sich fanden, später aber durch Radierung Theile der Melodie (Melismen) entfernt und mit kurzen Tonfiguren überschrieben wurden. Dieser Umstand aber gibt auch noch nicht die Berechtigung, die Cisterzienser als diejenigen zu bezeichnen, welche zuerst Kürzungen sich erlaubten; dazu bedürfte es vorerst Vergleichung mit andern Gradualien, und namentlich handelt es sich um die Frage, wann diese Radierungen vorgenommen wurden; wahrscheinlich wurden sie vor dem 15. Jahrhdt. nicht gemacht. Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt ein zweibändiges Graduale aus dem Cisterz.-Kloster Aldersbach, sehr schön geschrieben, etwa aus dem 15. Jahrhdt., in welchem die Melodien vollständig stehen; die Abkürzung ist aber in der Weise bewerkstelligt, daß bei den Jubilen und längeren Melismen ein Theil durch einen rothen Strich abgeschieden wird. Einiges Licht in diese Frage möchte durch den Umstand kommen, daß im 14. und 15. Jahrhdt. an das gewöhnliche Offizium oft so viele Psalmen, Gebete u. dgl. angefügt wurden, mehr noch in Klosterkirchen als in Säkularkirchen, daß dadurch eine große Hast in Persolvierung der Offizien veranlaßt wurde; deßhalb haben auch einige Synoden z. B. von Basel 1435, von Camers 1565 eine Einschränkung angeordnet.[1]) Es ist möglich, daß man deßhalb auch Verkürzungen der Melodien eintreten ließ; und dieß ist um so eher glaublich, da man damals den Choral in gleich langen Noten sang und so lange Melismen und Jubilen ermüdend wirken mußten. Ueberdieß aber führt Gerbert die Verfügung einer Synode von Rheims aus dem Jahre 1564 an, welche bestimmt: „Item, quantum ad prolixiorem prolongationem cantus in ultima syllaba cujuslibet antiphonae, qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cetero pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, nocturnorum, Magnificat et Benedictus. Similiter abbrevietur can-

schen Tone stehe; die Repetition des ℟ Gr. bestimme die eigentliche Tonart. Beide gehören zusammen, wie auch das Alleluja mit seinem ℣ einen eigenen Gesang bilden. In früheren Zeiten wurde das Resp. grad. nach dem Versus wiederholt. Vgl. Gerbert Script. I, 339. 340.

[1]) Gerb de Cantu II. 183.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tus, quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem plures sunt notulae, quam par sit. Similiter quod in cantu habeatur ratio litterae seu verborum debitae pronuntiationis, et quantum fieri potest, observentur quantitates." Um diese Zeit also scheinen die Abkürzungen allgemeiner eingeführt worden zu sein, und es bleibt jedenfalls eine gewagte Behauptung, die Cisterzienser dafür verantwortlich zu machen. Ebenso geht es mit der Angabe bei Fetis, als hätten die Cisterzienser zuerst Graduale und Antiphonarium von einander geschieden. Schon Amalarius († 837) sagt im Prologus de ordine antiphonarii: „Notandum est volumen, quod nos vocamus Antiphonarium, tria habere nomina apud Romanos. Quod dicimus gradale, illi vocant cantatorium" etc. etc. Auch Radulph von Tongern (12. Jahrhdt.) schrieb mit eigener Hand ein „Graduale" ab.[1]) Die Scheidung in zwei Bücher ist ja selbstverständlich und der Name „Graduale" für den Theil, welcher die Meßgesänge enthält, reicht also weit über das 12. Jahrhundert hinauf.

XVIII. Johann de Garlandia.

Die beiden zuletzt angeführten Tonlehrer, Johannes Cottonius und Guido, Abt von Carilocus, welche zu gleicher Zeit lebten und wirkten, haben uns ein so vollständiges Bild von der mittelalterlichen Tonlehre und Choralcomposition gegeben, daß wir vollkommen befriedigt sein müssen. Tonlehre und Composition stehen auf so festem Grunde, und sind so sicher und fest in sich geschlossen, daß die folgenden Jahrhunderte (für den Choralgesang) nichts Wesentliches daran geändert haben, und wir für den Choral noch heute daran festhalten. Wenn auch in der Folge der Zeit einige Aenderungen oder Erweiterungen durch die Praxis oder auch durch den Einfluß der Mensuralmusik sich Geltung verschafft zu haben scheinen, wenn man z. B. bei Compositionen sich Läufe erlaubte, welche die berechtigte Consonanz der Diapente (reinen Quint) überschritten, ja bis zur Oktav sich erstreckten, wenn Sänger, blos dem Gehöre folgend, unberechtigte Halbtöne einführten, wenn Glarean zu den 8 sog. Kirchentonarten noch vier, welche von den Alten als bloße Transpositionen behandelt wurden, aufstellte, so ward dadurch das eigentliche System nicht alteriert, zumal es immer Vertheidiger des alten Systems gab.

Daher finden wir bei den nun folgenden Theoretikern nichts wesentlich Neues; das Neue betrifft nur die Methode und den Schmuck des Gesanges und sonstige untergeordnete Punkte, die übrigens uns auch einiges Interesse bieten.

Johannes de Garlandia, welchen die musikalischen Handschriften auch Gerlandus, de Gallandia, Golandrinus nennen, war nach den Forschungen P. Gall Morel's und Coussemaker's[1]) ein Geistlicher, welcher zu Paris als Lehrer der Tonkunst wirkte und als solcher zu bedeutendem Ansehen gelangte. Er war auch sonst ein vielseitig gebildeter Mann und schrieb verschiedene Abhandlungen, welche Morel an genannter Stelle aufzählt. Zu diesen kömmt noch der durch Coussemaker (Scriptores medii aevi, t. I. p. 157—182 und 97—117) veröffentlichte Traktat über musica plana et mensurabilis. Da in den Traktaten von Robert de Handlo und Joh. Hanboys einige Lehren unter dem Namen Johannes de Galandia eingefügt sind, welche eine weit fortgeschrittene Zeit erkennen lassen, so ist Coussemaker geneigt, zwei Joh. de Garlandia anzunehmen, deren Thätigkeit ein Jahrhundert auseinander liegt. Man weist allgemein unserm Garlandia das 12. Jahrhundert zu, und genauer noch, glaube ich, daß er gegen Ende dieses Jahrhunderts oder Anfangs des 13. Jahrhdts. wirkte. Gerbert's Script. II. 277 enthalten auch einige Bruchstücke unter dem Namen Gerlandus.

Der Traktat, welcher uns hier beschäftigen soll, ist die „Introductio Musice secundum magistrum de Garlandia" (Couss. I. p. 157), welche von der Musica plana, d. i. dem kirchlichen, gregorianischen Gesange handelt (die Mensuralmusik lassen wir für jetzt bei Seite). Garlandia scheint ganz dem Johannes Cotton zu folgen, dessen Ableitung des Wortes musica von moys er adoptirt; die Theorie bezüglich der Töne, Consonanzen, Tonarten ist die alte feststehende. Was er Neues lehrt, ist die hier zum erstenmale deutlich dargestellte Lehre von der Solmisation und der sog. Guidonischen

[1]) Gerb. de Cantu I. 574.

[1]) „Cäcilia", kirchmus. Zeitschrift von H. Oberhoffer, Luxemburg, Jahrgang 1864, p. 98. — Coussemaker, Script. I. Tom. pag. VIII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hand, von welch letzterer er kein Bild gibt, sondern nur kurz der linken Hand erwähnt, auf welche die Töne und Silben vertheilt sind (p. 160). Die „Hand" spielte in den Singschulen eine große Rolle, da sie eine Gedächtnißhilfe für die Sänger statt des Monochords war. Uebrigens war der Gebrauch der Hand als Merkmittel nicht erst durch die Solmisation eingeführt; Hr. Raymund Schlecht wies durch einen in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek aufgefundenen Traktat nach, daß man schon zu Hucbald's Zeiten sich der Hand in ähnlicher Weise bediente, indem man die vier Tetrachorde auf die vier Finger der rechten Hand resp. auf deren Glieder vertheilte.[1])

Ob Guido von Arezzo der Erfinder des Solmisations-Systems gewesen sei, läßt sich nicht feststellen. Wir müssen es bezweifeln, da in seinen uns bekannten Schriften keine Andeutung davon vorkömmt, und auch sämmtliche Tonlehrer bis in's 14. Jahrhdt. (mit Ausnahme des Joh. de Garlandia, welcher beisetzt: secundum Guidonem) keinen Erfinder der Solmisation bezeichnen; ja Johann de Muris (14. Jhdt.) scheint es in Zweifel zu stellen, ob nicht schon Boetius und seine Vorgänger sich solcher Silben bedient haben.[2]) Auch die von Ambros beigebrachten Worte des Siegebert von Gemblours (1113) besagen nicht viel mehr, als was Guido selbst von der Anwendung seiner Silben aussagt;[3]) auf ein eigentliches System können sie nicht gedeutet werden, welches allerdings im Anfang des 12. Jahrhdts. schon in der Entwicklung vorgeschritten war. So viel aber steht fest, daß das Solmisationssystem durch die Guidonischen Silben veranlaßt ist[1]) und in der Guidonischen Schule sich gebildet hat. Da es anfangs doch nur als ein Behelf für den Singunterricht angesehen war und nur langsam anderwärts bekannt oder acceptirt wurde, darf es nicht auffallen, daß die Theoretiker des 11. Jhdts. ganz davon schweigen, Johann Cottonius nur Andeutungen gibt und erst am Ende des 12. Jahrhdts. über dasselbe deutlicher berichtet wird; Walter Odington (circa 1228) setzt nach kurzer Erklärung bei: „hec et cetera patent".

In den von Guido angewendeten sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la für C, D, E, F, G, a liegt der Keim des Solmisationssystems, welches sich daraus ganz naturgemäß entwickelte. Guido (s. d.) gründete die 8 Tonarten nicht auf Oktavreihen, sondern auf 4 modi, welche er in dem Hexachord C D E F G a eingeschlossen fand; darum stellte er blos für diese 6 Töne eigene Silben fest; die Lehre von der Affinität der Töne und modi übernahm das weitere. So ergab sich von selbst die Oktavreihe des I. modus

re mi fa sol (la)
authent.: D E F G a ♮ c d e; für
re mi fa sol la

re mi fa
den I. modus plag.: A B C D E F G a;
(ut) re mi fa sol la

und demnach konnte durch Uebertragung der Silben aus dem ursprünglichen Hexachorde auf die affinen Töne und modi die ganze Tonreihe mit Silben belegt werden, wobei für den so bedeutungsvollen Halbton immer mi fa zu setzen war:

ut re mi fa
Γ A B C D E F G a ♮ c d e f g a ♮ c d e.
ut **re** mi fa sol **re** mi fa **re** mi fa sol **re** mi fa sol la

Die Einführung des ♭molle zur Vermeidung des Tritonus und die Wahrnehmung, daß von Γ, G, ferner von C und c, ferner von F und f (mit ♭molle) aus sich Tetrachorde und modi von ganz gleichen Intervallverhältnissen ergaben, mag dahin geführt haben, drei Arten des Gesanges anzunehmen: 1) einen cantus naturalis, kurz natura benannt, welcher sich innerhalb des Hexachordes bewegt und weder ein ♮quadrum noch ein ♭molle beansprucht; 2) einen cantus duralis, kurz ♮quadrum benannt, welcher sich in den Hexachorden mit dem Anfangstone Γ oder G oder g bewegt; 3) einen cantus mollis, kurz ♭molle benannt, welcher das von F oder f aus geführte Hexachord zur Grundlage hat. Diese drei Hexachorde gingen nebeneinander her und bei der Ueberschreitung eines derselben in einander über.

[1]) Monatshefte für Musikgesch. 1875. p. 45.
[2]) Couss. II. 283.
[3]) Ambros, Gesch. der Musik II. 172. Gerb. Script. II. 45.

[1]) Kirchenmus. Jahrbuch 1887. p. 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Γ A B C D E F G a ♭ ♮ c d e f g $\frac{a}{g}$ b ♮ c d e
a b ♮ c d e

♮quadr. (cant. dur.): ut re mi fa sol la
natura: ut re mi fa sol la
♭molle (cant. moll) ut re mi fa sol la
♮quadrum: ut re mi fa sol la
natura: ut re mi fa sol la
♭molle: ut re mi fa sol la
♮quadrum: ut re . mi fa sol la

In diesem Schema treffen auf die Töne Γ, A, B, ♭, ♮, $\frac{♭}{♭}$, $\frac{♮}{♯}$, $\frac{e}{e}$ je eine Silbe, auf C, D, E, F, e, f, $\frac{c}{c'}$, $\frac{d}{d}$ je zwei, auf G, a, c, d, g, a drei Silben. Man benannte die Töne (beim Singen natürlich nicht, sondern dann sprach man blos die nach dem Hexachord treffende Silbe aus,) neben dem eigenthümlichen Namen noch mit allen ihnen zustehenden Silben z. B. C sol fa, a la mi re, was man deductio nannte. Ueberschritt der Gesang ein Hexachord um mehr als einen Ton, so mußten diejenigen Silben in Anwendung kommen, welche in diesem neuen Hexachorde auf den Ton treffen, dieß war die mutatio, der Wechsel der Silben, welche in der Folgezeit, theils wegen der in der Mensuralmusik angewandten musica ficta (chromatische Veränderung der Töne)[1]) noch mehr aber wegen der Vorzeichnung von ♭ und ♯ beim Auftauchen des neueren Tonsystems das „Kreuz der Singknaben" wurde. Hauptregel war: sine necessitate mutari non debet, nur wenn es die Nothwendigkeit erforderte, durfte die Mutation angewendet werden. So z. B. durfte in einem Gange von A B C D E D C nicht mutiert werden, obwohl mit dem Tone C ein neues Hexachord anfing, weil der oberste Ton E noch mit den Silben des eigenen Hexachordes re mi fa sol la erreicht werden konnte. Anders aber, wenn die Melodie bis F oder G aufstieg; dann mußte bei C Silbenwechsel eintreten, statt fa war ut zu sagen: re mi ut re mi fa sol. Die Weise des Silbenwechsels erlitt nach und nach eine Aenderung und festere Stellung, indem z. B. das ut nur für das tiefste Hexachord einer Melodie, resp. den Grundton desselben beibehalten und bestimmt wurde, daß dem mi stets das re vorauszugehen habe. Die Mutation war aber nicht dieselbe für die absteigenden Töne, wie für die aufsteigenden; während im Aufsteigen das neue Hexachord an der bestimmten Stelle in sein Recht eintrat, erfolgte die Mutation in's frühere Hexachord, sobald dieß mit seinen Tönen erreichbar war; darum wurde z. B. das aufsteigende re mi fa im Absteigen in

$\frac{a}{c}$ ♮ $\frac{c}{a}$

fa mi la verändert.

Ich habe mich nicht darauf eingelassen, die Feinheiten dieses Systems, zu welchen es sich im 16. und 17. Jahrhundert herausgebildet hatte, einer näheren Untersuchung zu unterwerfen und hier wieder zu geben, da, nachdem dieses System schon lange abgethan ist, doch sehr Wenige daran ein Interesse haben würden. Nur das sei noch bemerkt, daß man in cantu naturali die (noch jetzt im Chorale geltende) Regel aufstellte: „Una nota super la semper canitur fa (♭ oder auch es). Bei allen Halbtönen, welche eine Modulation in eine andere Tonart einleiteten, mußte in mi mutiert werden, doch unterblieb diese Mutation bei den Unterhalbtönen, deren man sich im 17. Jahrhdt. und später selbst bei den Choralgesängen bediente, und man

re ut re

solmisierte z. B. im I. Ton D Cis D, im IV. Ton (a gis a) re sol re u. s. w. Bei Anwendung der neueren Tonarten hieß der Grundton der Skala stets ut oder do.

Das möge überhaupt bezüglich der Solmisation genügen.

Unser Autor führt, da seine Tonlehre nicht blos für den gregorianischen Gesang, sondern auch für die Mensuralmusik gelten soll, dreizehn Intervalle und Consonanzen (species cantus nennt er sie) an, nämlich neben den bisher giltigen noch: semitonium cum diapente, kleine Sext, tonus cum diapente, große Sext, ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente, große und kleine Septime; hiezu kommen noch ähnliche Zusammensetzungen mit diapason, mit

[1]) Die Autoren des 13. Jhdts. kennen diese Art der musica falsa oder mutata und die dadurch bedingte mutatio irregularis sehr gut; sie kam aber nur bei der Diaphonie, bei der Mensuralmusik in Anwendung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Oktav. Alle diese Spezies, sagt er, sind für den Gesang nothwendig und nützlich für diejenigen, welche sich in der Musik unterrichten wollen. Ueber die falsa musica, auch mus. ficta geheißen, welche seit dem Emporblühen des mehrstimmigen Gesanges immer höhere Bedeutung gewinnt, spricht er sich folgendermassen aus: „Falsa musica, welche für die musikalischen Instrumente sehr nothwendig ist, besonders für die Orgel, tritt dann ein, wenn wir aus einem Ganzton einen Halbton machen und umgekehrt (was man jetzt chromatische Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones nennt). Jeder Ganzton ist in zwei Halbtöne theilbar, und darum kann man in allen Tonarten die den Halbton angebenden Zeichen vervielfältigen." In wiefern dieß besonders für die Orgel nothwendig sei, spricht ein etwas späterer Autor aus (Couss. Script. II. 441): „Wenn die Organisten sehen, daß das Spiel der Orgel (in der natürlichen Lage einer Tonart) sich nicht gut mit dem Gesangchor vereinigen läßt, so sollen sie das Orgelspiel nach Bedarf dem Singchor anpassen", d. h. durch Transposition in eine höhere oder tiefere Lage der bequemen Stimmlage des Singchores gerecht werden, wozu eben die musica ficta oder falsa nothwendig ist.

Garlandia scheint noch manche gute Bemerkungen seinem Traktate eingeflochten zu haben; da aber das Manuskript mank ist, so müssen wir uns mit dieser Vermuthung begnügen. Er schrieb auch einen Traktat über den Discantus.

XIX. Walter Odington.

Walter Odington war nach der Aufschrift seines Traktates: „Incipit summa fratris Walteri monachi Eveshamie musici de speculatione Musice" Mönch in Evesham und wurde 1228 zum Erzbischof von Canterbury erwählt. Sein Traktat, welcher besonders für die Mensuralmusik-Geschichte von Bedeutung ist, wurde von E. v. Coussemaker in der Bibliothek Gymnasii Corporis Christi zu Cambridge aufgefunden und ist in dessen Sript. medii aevi, I. p. 182—250 abgedruckt.

Das Werk besteht aus sechs Theilen. Der erste Theil beschäftigt sich eingehend mit den Zahlenverhältnissen der Töne; der zweite mit den Consonanzen. Im dritten Theil bespricht der Autor die drei Tongeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische; die Namen der Töne und deren Zeichen bei den Griechen; die Construktion des Monochordes und der Orgel, die Anfertigung von Glocken; ferner die Verschiedenheit der Consonanzen, die XV modi oder tropi der Alten. Der vierte Theil behandelt einiges aus der Metrik. Im fünften Theile kömmt er endlich auf die praktische Musik zu sprechen. Die harmonische Musik bezeichnet er als die Fortführung der Stimme (inflexio vocis) von einem Tone zu einem andern Ton. Sie ist einfach oder vielfach; einfach ist der cantus planus; vielfach ist sie, wenn mehrere verschiedene Töne zugleich gesungen werden, was Diaphonie, gewöhnlich aber Organum genannt wird. Der einfache Gesang benützt die Töne des Monochords, welche von a bis o reichen, die aber nach dem Alphabet auch in drei Ordnungen eingetheilt werden: I. ABCDEFG; II. abcdefg; III. $\frac{\text{abcd}}{\text{abcd}}$. Obwohl das Monochord nicht mehr Töne enhält, so ist es doch erlaubt, nach oben und unten Töne zuzusetzen, so viel die Stimme gestattet. Dann gibt er eine Uebertragung der verschiedenen Neumenfiguren in Quadratnoten. Nachdem er kurz der claves (literae, Buchstaben) Erwähnung gethan, wendet er sich zu den Silben, welche den einzelnen Tönen beigelegt werden, nämlich: ut, re, mi, fa, sol, la, welche so angewendet werden, daß der je tiefste Ton der drei aufeinander folgenden Tetrachorde (ΓABC, CDEF, FGab) ut benannt wird und die übrigen Töne dem entsprechend ihre Silbe erhalten. Uebrigens faßt er sich bezüglich der Solmisation und der Mutation sehr kurz. Was die falsa musica anbelangt, ist Odington noch nicht so weit fortgeschritten, als Garlandia, welcher keine Einschränkung in dem Gebrauch der Halbtöne macht. Für ihn gibt es nur 7 Töne, welche eine Veränderung erleiden können: E, F, b, c, e, f, $\frac{\text{b}}{\text{b}}$. „Weil b doppelt gestaltig (♭ und ♮) ist, so bewirkt es nach der Lehre der Neueren auch ein doppeltes f (f und fis), damit für beide eine reine Quint gefunden werde (♭ — f, ♮ — fis); das obere f verlangt aber auch eine doppelte untere Oktav (F und Fis). Ferner da c die mittlere Consonanz zwischen F und f ist, wird auch dieses afficiert und doppeltönig (c und cis); in gleicher Weise muß das E in seiner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beziehung zu b (♭ und ♮) sich ändern, damit eine reine Quint erscheint (E — ♮, Es — ♭), und gleichfalls muß dessen Oktav (e) zweitönig werden (e und es). Bezeichnet wird diese Doppelart durch Beisetzung oder Weglassung eines ♭ oder ♮, z. B. ♭E macht zu F einen Ganzton, ohne das ♭ einen Halbton; F mit Beifügung eines ♮ bildet zu G einen Halbton, ohne dasselbe einen Ganzton. Das doppelte b (♭ und ♮) gehört dem Monochord an; die übrigen Veränderungen heißen bei den Musikern falsa musica, nicht, weil sie etwa dissonierend seien, sondern weil sie außerhalb der Disposition des Monochordes stehen und von den Alten nicht gebraucht wurden."

Von den claves (Buchstaben, Schlüßel) erinnert er, daß es nicht nöthig sei, alle an die Spitze der Linien und Spatien zu schreiben; einer genügt für die 4 oder 5 Linien. Die gewöhnlichsten Schlüßelbuchstaben sind: D, F, g, c und $\overset{c}{o}$; der cantus mollis solle nicht ohne Vorzeichnung des ♭ notiert werden.

Was er noch über die kirchlichen Gesangsweisen: Introitus, Invitatorium, Offertorium u. s. w. sagt, ist von gar keinem Belange, ebensowenig bietet er Neues bezüglich der Antiphonen, bei denen er die intonatio, die differentiae und das Neuma (neupma) in Acht genommen wissen will.

Im sechsten Theile schließlich wendet er sich zur Mensuralmusik.

XX. Hieronymus von Mähren.

Hieronymus, von seinem Geburtslande „von Mähren (de Moravia)" beigenannt, gehörte dem Dominikanerorden an, welcher um 1217 gegründet wurde. Der Stifter dieses Ordens, der heil. Dominikus, hatte schon einige seiner ersten Gefährten nach Paris gesendet, welche bei der Kirche St. Jakob ein Kloster gründeten. Daselbst lebte und wirkte der Bruder Hieronymus, wie es scheint, als Lehrer der Musik an der Universität oder an der Sorbonne. Denn in der Vorrede seines Werkes sagt er, er habe die Erfahrung gemacht, daß die Neulinge in der Musikwissenschaft besondere Schwierigkeiten in den griechischen Ausdrücken, den mannigfaltigen Figuren, in der Unklarheit der Darstellung bei den Schriften der älteren Autoren u. s. w. finden und dadurch angeekelt von dem Studium der Musik sich abschrecken lassen. Darum habe er das Nothwendige und wahrhaft Nützliche kurz und deutlich zusammengestellt. Sein Werk ist auch im Großen und Ganzen eine Compilation aus vielen Autoren, nämlich aus den Traktaten von Boetius, Alphorabius, Richard,[1]) Isidor, Hugo von St. Viktor, Guido von Arezzo, Johannes Cottonius, Johannes de Garlandia. Das Manuskript, wahrscheinlich das Original, wurde von Petrus von Limoges 1260 der Bibliothek an der Sorbonne geschenkt; jetzt befindet es sich in der kais. Bibliothek zu Paris.

Er theilt sein Werk in 28 Capitel, in welchen die vollständige Lehre über alle Theile der damaligen Musikwissenschaft mitgetheilt wird. Er verbreitet sich über die Elemente der Musik, die Zahlenverhältnisse der Töne und Consonanzen, über die Solmisation, wobei er bemerkt, daß der höchste Ton $\overset{e}{e}$ erst von den Neueren der Skala beigefügt worden sei; von den Tonarten, deren Constitution, Umfang und Behandlung, von den Psalmtönen, ihren Differenzen, von den Antiphonen u. s. w. Im 24. Capitel spricht er „de modo cantandi et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus." Ein bemerkenswerthes Capitel! Weil, sagt Hieronymus, nicht allen dieselbe Gesangsweise gleichmäßig gefällt, so sehe der Componist (cantum componens) darauf, daß er 1) eine Gesangsweise wähle, welche demjenigen, für welchen der Gesang bestimmt ist, zusagt; 2) daß die Melodie den Charakter und Inhalt des Textes wiedergebe und an allen Stellen einen Abschnitt (pausationem) mache, wo der Sinn des Textes solches verlangt; 3) daß er eine entsprechende Tonart wähle, für ernste und traurige Texte eine der plagalen (par), für freudige Themata eine der authentischen (impar sive principalis) Tonarten; 4) gewöhnlich (naturaliter et primo et principaliter et per se) theile er jeder Silbe nur einen Ton zu; außerordentlicher Weise (per accidens) können aber auch mehrere Noten über eine Silbe gesetzt werden, nämlich nach der Verschiedenheit der Buchstaben. Man unterscheidet Vokale und Consonanten; letztere scheiden sich wieder in Halblaute, semivocales, f, l, m, n, r, s, und in stumme Laute (mutae) b, c, d, g, p, t; von den Halblauten werden einige flüßige, liquida, genannt: l, m, n, r. Wenn nun

[1]) Marchettus nennt auch einen Richard, dem er den Beinamen Normandus, also aus der Normandie stammend, gibt. Gerb. Sc. III., 89.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eine Silbe auf einen Vokal endet — und besonders ist dieß bei den einsilbigen Wörtern zu beachten, — so gebühren ihr mehr Noten, als wenn sie auf s oder v ausginge. Weniger Noten verlangen die Silben, welche mit Halblauten schließen und noch weniger die auf flüßige Buchstaben endenden, d. h. nur eine plica brevis vel longa; noch weniger die auf stumme Consonanten ausgehenden. Der mit h schließenden Silbe gebührt nur eine Note; ebenso bei y und x, jedoch gestatten einige dem x mehrere Noten. Hiebei ist zu bemerken, daß der Componist, jedoch den gegebenen Regeln entsprechend, die Zahl der Noten nach seinem Ermessen vermehren kann — jenachdem es eben die Schönheit des Gesanges verlangt (pulcritudo armonica). Hievon gibt es nun mehrere Grade oder Stufen: a) erste Stufe der Schönheit des Gesanges, pulcher gradus, ist vorhanden, wenn er nur aus Einklängen, Halb- und Ganzton, kleiner und großer Terz gebildet ist, selten einen absteigenden Quart- oder auffsteigenden Quintschritt, noch seltener einen auffsteigenden Quart- oder absteigenden Quintschritt enthält, obwohl nach einem Abschnitte (pausa) mit der Quart fortgefahren werden kann. Manchmal wird, besonders bei authentischen Tonarten, die Quint nach einer Pausation genommen; so häufig in Sequenzen von Vers zu Vers. Diese Stufe beginnt den Gesang niemals in der Finale, oder wenn dieß der Fall ist, springt man alsbald in die Quint oder Quart, welche Consonanzen auch gern in Verbindung auftreten; oft beginnt auch die Melodie mit mäßigen Schritten und endet mehr sprungweise. Uebler ist es, wenn der Ambitus nicht ausgefüllt wird. b) Der zweite Grad, pulcrior gradus, benützt die Folge von nicht mehr als höchstens drei Einklängen, im übrigen gleicht er dem vorhergehenden, nur gebraucht er öfter nach Pausationen die Quart und Quint. c) Der dritte Grad, gr. pulcherrimus, nimmt den Einklang höchstens zweimal, aber alle andern Intervalle, besonders die Quart in den plagalen Melodien, die Quint nach Pausationen abwärts höchstens einmal; auch muß der Gesang den ganzen Ambitus ausfüllen. Neben diesen Graden kann es auch gemischte geben.

Ebenso gibt es auch Grade der Unvollkommenheit: a) unvollkommen, turpis, wenn der Gesang die Grenzen der Tonart überschreitet; b) unvollkommener, turpior, wenn man sich hartklingender Intervalle bedient, bis zu 20 Tönen auffsteigt, große und kleine Sext, kleine Septime und Oktav verwendet; c) am unvollkommensten, turpissimus, ist der Gesang, wenn er alle Fehler enthält, auch den Triton, verminderte Quint, die Sext und Septime. Auch da können die Grade wieder gemischt sein. Im Kirchengesange sind diese fehlerhaften Grade zu meiden, höchstens können sie bei Ferial- oder Trauergesang zugelassen werden. Zuletzt gibt der Autor noch eine kurze Andeutung, wie die Schönheitsgrade bei Anfertigung von neuen Kirchengesängen angewendet werden könnten.

Das 25. Capitel ist von ganz besonderer Wichtigkeit, da es uns zeigt, daß die Franzosen schon im 13. Jahrhdt. wirkliche Coloraturen, freie Verzierungen und Manieren im Gesange kannten und übten; ebenso wird es klar, daß schon damals die Mensuralmusik ihren Einfluß auf den Choral- oder Kirchengesang bedeutend geäußert hat und die „Kunst" den natürlichen und freien Gesang, als welcher der Choral immer gegolten hat, zu beherrschen begann.

Der Kirchengesang, cantus ecclesiasticus, so lehrt unser Hieronymus, kann in doppelter Rücksicht betrachtet werden: a) als einfacher (einstimmiger) Gesang, der von einem oder zwei Sängern oder auch von einem Chore ausgeführt wird; b) als Grundlage eines Diskantus. Doch ist bei jedem Gesange (um die Noten und Pausen oder Ruhepunkte richtig zu formieren) die Mensuralmusik in Betracht zu ziehen. Diese nämlich mißt die Töne nach einem angenommenen kürzesten Maaße (tempus, bei den Alten, instantia bei den Neueren, welche 3 instantiae erst tempus nennen); das tempus der Neueren ist aber das Maaß, nach dem jetzt jede Note gemessen wird. Noten gibt es drei: longa ▮, brevis ▮, semibrevis ♦; die longa begreift 2 tempora in sich, die longior 3, die longissima 4 temp.; die nota brevis 1 tempus; die brevior 2 instantias (oder 2 tempora der Alten), die brevissima 1 instantia.

Erste Regel für den Choralgesang ist nun, daß an sich alle Noten gleich und zwar breves, 1 tempus der Neueren messend, sind; ausgenommen sind blos 5 Noten: a) die Anfangsnote eines Gesanges, aber nur wenn diese Note der Finalton ist; b) die sogenannte secunda syllaba; wenn nämlich eine Silbe mehrere Noten hat, so ist die zweite derselben lang, außer es geht unmittelbar eine der 5 ausgenommenen Noten vorher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

oder folgt ihr nach; c) die sogenannte plica, welche aber kurz oder lang sein kann; d) die vorletzte Note; e) die letzte jeden Abschnittes (pause); bei einfachem Einschnitt (oder Absetzen mit der Stimme) gilt die longa 2 tempora, am Ende eines Gedankens 3, am Schluße des ganzen Gesanges 4 tempora. Die Pausen und Ruhepunkte werden durch die vorletzte Note eingeleitet, weßhalb diese lang ist, sehr selten durch die drittletzte.

Auch für Neumen und Ligaturen (extra syllabas et dictiones, metro sc. interrupto) war das Maaß der Noten bestimmt, so z. B. bei vier Noten ist die 1. longa, die 2. brevis, die 3. und 4. longior; bei Wiederholung des nämlichen Ganges ist die 1. kurz und die 2. lang, um den Ekel an der Gleichförmigkeit fern zu halten.

Als zweite Regel wird angeführt, daß die Sänger die Trennung oder Verbindung der Töne genau zu beobachten haben.

Dritte Regel: Keine Note darf eine reverberatio (d. i. unser Vorschlag) bekommen, als nur die oben genannten 5 Ausnahmsnoten. Diese reverberatio kann als Halbton, Ganzton, Terz u. s. w. auftreten.

Vierte Regel: Keine kurze Note darf Verzierung, flos, erhalten, nur die 5 genannten Noten sind derselben fähig; manchmal wird aber auch eine nota brevis in 3 instantias aufgelöst. Es ist aber flos armonicus, harmonische Verzierung, eine schöne, sehr schnelle und ununterbrochene Bebung der Stimme (Tremolo, Triller). Flos longa überschreitet nicht einen Halbton; flos apertus benützt einen Ganzton; flores subiti machen mit einem Halbton anfangs eine etwas langsame, dann schnellere Bebung und enden mit schnellster Bewegung. Um die Sache deutlich zu machen, zieht der Autor die Orgel heran; wenn wir, sagt er, G verzieren müssen (florizari debet), so halten wir den Ton G fest und nehmen nicht F, sondern a in schneller Bebung dazu.

Alle diese Verzierungen können, wie gesagt, nur bei den genannten 5 langen Noten vorkommen, flores longi bei der ersten, vorletzten und letzten Note, welche um einen halben Ton aufwärts steigen; im Absteigen benützt man flores aperti, was auch bei der „secunda syllaba" der Fall ist. Flores subiti kommen blos bei der plica longa vor.

Allen diesen Verzierungen muß die reverberatio, ein Vorschlag, vorhergehen, bei der letzten Note blos als Halbton.

Ferner ist zu bemerken, wie es die französischen Sänger (Gallici) mit den Intervallen halten. Wenn mehrere Unisoni vorhanden sind, so sind alle semibreves, mit Ausnahme des vorletzten und letzten, welche mit Vorschlag genommen werden, was auch schon bei zwei unisoni der Fall ist.

Bei einem Sekundschritt wird die Ober-Terz als Vorschlag eingeschaltet, im Auf- und Absteigen.

Bei einem Terzschritt wird die Sekunde eingeschoben; beim Absteigen wird manchmal mit plica longa auf die Sekund gegangen und die Terz als Vorschlag der letzten Note benützt.

Bei abwärts gehendem Quartsprung wird von der 1. Note zur zweiten gegangen und von der 3. zur 4. Note ein Vorschlag formiert; im Aufsteigen bekömmt die Quart einen Vorschlag von oben. Bei einem Quintensprung wird es in ähnlicher Weise gehalten, doch ist es bei absteigender Quint gewöhnlicher, daß der oberste Ton den Vorschlag von oben annimmt: beim Aufsteigen ist es aber nicht im Gebrauch.

(Nach den weiteren Angaben des Autors scheint es damals schon der Brauch gewesen zu sein, alle zu einem Wort gehörigen Noten (sei es auch nur eine einzige Note über einem einsilbigen Worte) durch kleine Strichlein (pausa) getrennt zu haben.)

Doch alle diese Verzierungen werden nur an Sonn- und Festtagen angewendet, an andern Tagen beachtet man nur die 5 ausgezeichneten Noten, aber auch diese werden, wie alle andern, etwa um die Hälfte rascher gesungen. „Die französischen Sänger lieben es auch, manchmal das Organum einzumischen und erlauben sich auch, aus einem Ganzton einen halben zu machen, wodurch sie sich von allen andern Nationen unterscheiden."

Damit der Gesang ordentlich vollführt werden kann, schreibt der Autor vor: 1. das Gesangstück muß von den Sängern vorher gut durchgesehen werden, damit alle im Tempo übereinstimmen; 2. alle müssen gleich gute Sänger sein und einen Vorsänger oder Direktor haben, nach dem sie sich in allem richten; 3. es dürfen nicht ungleiche Stimmen zusammengestellt werden. Denn es gibt drei Stimmarten; die Brustftimme, vox pectoris, welche ihre Kraft in den untern Tönen (graves) hat, die Halsstimme, vox gutturis, welche sich am besten in den mittleren (acutae), und die Kopfstimme, vox capitis, welche sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

am leichtesten in den hohen (superacutae) Tönen bewegt. 4. Der Gesang darf nie so hoch angestimmt werden, daß die Kopfstimme nicht auch noch einen oder den andern Ton der Bruststimme gut hervorbringen kann, es darf aber auch nicht zu tief geschehen, denn dann würde es ein Heulen und kein Gesang mehr sein.

Nach diesen köstlichen Aufschlüßen wendet sich der Autor zum Discantus.

XXI. Elias Salomon.

Elias Salomon war ein Kleriker zu St. Astier in der Diözese Perigueux (clericus de S. Asterio Petrigoricensis dioecesis) und unterbreitete den von ihm verfaßten musikalischen Traktat „scientia artis musicae", welchen Gerbert in den III. Band seiner Scriptores p. 16—64 aufgenommen hat, dem Papste Gregor X. 1274 mit der Bitte, sein Werk zu prüfen und wenn er etwas Gutes daran finde, empfehlen, schließlich aber ihn zum Canonikus an der Kirche (wahrscheinlich Collegiatstift) zu St. Astier ernennen zu wollen. Ob seine Bitte Erfolg gehabt, ist nicht bekannt. Wie aus seinem Werke hervorgeht, war Elias ein eifriger Musikus und guter Sänger, aber nur ein guter Praktiker, kein Theoretiker; die eigentliche Wissenschaft der Musik ist nicht berührt, alles läuft auf praktische Regeln hinaus. Manches ist sehr schwer oder auch gar nicht verständlich, da er sich oft eigenthümlicher Benennungen bedient, welche in andern Traktaten nicht vorkommen; so bezeichnet er das Singen eines Halbtones mit plangere, das eines Ganztons mit rigide sonare; doch ist dann wieder plangere = resonare, und rigide sonare = kräftig anstingen; die Theilungsstrichlein, welche manchmal von Hieromus von Mähren pausae genannt werden, heißt er trictae; regula hat nicht blos die Bedeutung von Linie und auch Regel, Vorschrift, sondern vielmehr noch von Schlüsselbuchstabe; anstatt manus setzt er palma.

Uebrigens ist der Traktat sehr lehrreich über die damaligen kirchlichen Gesangs-Zustände, wenigstens im südlichen Frankreich. Im Eingang klagt er bitter, daß fast allen kirchlichen Singmeistern, mit Ausnahme einiger in Frankreich und weniger in England die gute Gesangskunst entschwunden sei. Gleichwohl erhöben sie sich, als wüßten sie alles aufs Beste. Sie verzerren den Gesang durch Ziehen, Dehnen, Eilen, Zurückhalten u. s. w. und wenden oft die Regeln des Organums auf den cantus planus an.

Das Fundament aller Musikwissenschaft scheint ihm die palma, die musikalische Hand[1]) zu sein, denn eine Bezugnahme auf die Lehren eines Boetius, Guido u. a. sucht man vergebens, deren Namen werden nicht einmal genannt. Er definiert auch palma als „den Schlüssel, die Figur oder das Instrument, welches die ganze Musikwissenschaft (scientiam) in sich faßt." Seine „Hand" reicht blos bis $\frac{d}{d}$ (ultimum punctum). Ueber die Mutation gibt er die Regel: „Diejenigen, welche solmisieren (solfiant), haben zu beachten, in welchem Ton (clavis) der Gesang beginnt und dann sollen sie unbehindert bis zum la fortsingen (eodem modo, quo procedat cantus). Wenn der Gesang bei la angelangt ist und noch höher steigt, dann wechsle man und nehme diejenige Silbe (clavem), welche derjenigen, welche man nun verlassen muß, am nächsten ist, und von dieser aus singe man wieder bis la; und so halte man es aufwärts und abwärts, bis man wieder bei ut angekommen, welches man, wenn der Gesang noch tiefer geht, gleichfalls verwechselt. Wer nicht nach dem auf der „Hand" verzeichneten Wechsel zu Werke geht, verfällt in die musica falsa." — Auffallend ist, daß er weder von dem Tritonus, noch von den drei Gesangsarten: cantus naturalis, duralis, mollis Erwähnung thut; übrigens hält er streng auf die Diatonik. Im letzten Capitel seines Traktates klagt er über so viele unwissende Sänger, welche eine Erhöhung des F, G, c und d ganz gegen die Natur der „Hand" vornehmen. Unstatthaft sei ebenso die Erniedrigung des E in Es; nur bei a und b macht er eine Ausnahme, insofern a als Terz oder Sext, b als Quart oder Septime auftritt.

Bezüglich der Notation, Notenschrift entnehmen wir Folgendes: „Notieren ohne Linien ist ein zweifelhaftes Unternehmen und führt zu vielen Fehlern, da man die Noten nicht immer in gehörigen Abstand nach oben

[1]) Ueber die „Hand" sagt er noch: Die Figur der „musikalischen Hand" muß man sich wie auf der linken Hand eingezeichnet vorstellen; denn die rechte Hand braucht man, um die Absätze anzugeben (durch Aufschlagen aufs Buch), um mit dem Finger oder dem Stabe (stilo) auf die Noten zu deuten und um die Blätter zu wenden (l. c. 24).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und unten setzen kann. Um die ganze „Hand" auf Linien zu setzen, bedürfte man 10 Linien, Γ auf der ersten Linie, A im ersten Zwischenraum u. s. f. Man setzt aber in den Gesangbüchern nicht alle Linien, sondern so viel man nach dem Umfange des Gesanges braucht; ein verständiger Schreiber (notator) benützt nur 3, 4 oder 5 Linien, wie es ihm nöthig scheint; steigt der Gesang höher, so ändert er den Schlüßel." Obwohl es Gebrauch war, die auf ein Wort treffenden Noten durch Strichlein (tractae) von den folgenden abzuscheiden, so unterließ man dieß doch bei denjenigen Wörtern, welche auf einen Vokal endeten; bei Wörtern, die mit Consonanten schloßen, behielt man sie bei, um anzudeuten, daß sie vollkommen gesprochen werden sollten.

Unter anderm tadelt er diejenigen Cantoren, welche die den Gesangstücken zur Kenntlichmachung der Tonart beigesetzten Ziffern ausradieren, und wünscht ferner, daß alle Bücher paginiert seien, wie es bei der päpstlichen Capelle und in allen lombardischen Büchern der Fall ist, damit man das Citierte schnell finde.

Das Interessanteste ist jedenfalls die Belehrung über den vierstimmigen Gesang; Cap. XXX. „De notitia cantandi in quatuor voces" (pag. 57); denn dadurch ist der unumstößliche Beweis gegeben, daß man das Hucbald'sche Organum in Quinten- und Quarten-Parallelen in der That und zwar noch im 13. Jahrhdt. gesungen hat.

Hiezu, lehrt der Autor, ist nothwendig: 1. Die hiezu verwendeten Sänger müssen die Gesangskunst verstehen und die zu diesem Gesange erforderlichen Stimmmittel besitzen; 2. einer derselben habe eine tiefe Stimme, die andern eine entsprechend höhere; 3. jeder wisse, welche Stimme der andere singe und alle sollen aufeinander sehen; 4. einer von ihnen muß, wenn sie auch noch so gute Sänger wären, die Leitung übernehmen (rector). Dieser Dirigent hat jedem Sänger (es sollen nie mehr sein als vier; höchstens kann der tiefsten Stimme, wenn sie so tief geht, daß der Sänger kaum mehr hörbar ist, ein zweiter Sänger zur Verstärkung des Tones beigegeben werden) den Ton anzugeben und erst wenn jeder seinen Ton fest erfaßt hat, soll der Gesang beginnen. Das Anstimmen soll jedoch stets in einer mittleren Tonlage geschehen, damit die übrigen ihren Part ordentlich zu Ende bringen können. Er rühmt die Religiosen, welche, gut geübt, nach Angabe des Grundtones alsogleich wie mit einem Schlage den Gesang beginnen können. Der Dirigent kann jede Stimme übernehmen; aber die erste, tiefste Stimme (magis bassam vocem) muß er zuerst in Ordnung bringen, davon hängen die übrigen ab; die dritte ist in Consonanz (Oktav) mit der ersten, die vierte stimmt mit der zweiten (in der Oktav) überein. Erst, wenn jeder Sänger seinen Ton hat und der Dirigent seinen ersten Ton angegeben hat, beginnen alle mitsammt zu singen. Der Gesang werde etwas gedehnt und mit den gehörigen Absätzen weiter geführt; alle sollen zugleich absetzen und zugleich wieder anfangen und den ihnen zustehenden Ton festhalten und nicht ungebührlich auf einen andern springen; die zweite Stimme steht um 5 Töne von der ersten ab, die dritte von der zweiten um 4 Töne, die vierte von dieser um 4 Töne. Daß nicht alle Stimmen gleichweit von einander abstehen, hat seinen Grund in dem Consonanzverhältniß (von Quint und Quart, welche mitsammen die Oktav geben). Die Stellung der Sänger sei so, daß der dritte neben dem ersten (bassa vox) und der vierte neben dem zweiten stehe, weil nur so eine Stimme für die andere Unterstützung und Correktur ist; die zusammengehörigen Sänger tragen auch gleichfarbige Chormäntel (cappas), der I. und III. violette, der II. und IV. rothe. Wenn der Chor wieder fortfährt, so hat er bei der III. Stimme einzusetzen; geschieht dieß nicht und haben die Sänger sich ihren Ton nicht sicher gemerkt, so kömmt der darauffolgende vierstimmige Gesang in Verwirrung. Wenn sie den Ton verloren haben oder man zu tief gesunken ist, so ist es nothwendig, die Sänger neuerdings in Ordnung zu bringen (quatuor debent innovari).

Am besten ist es, wenn der Dirigent einer der Sänger ist; es kann wohl auch ein anderer dirigieren, und dieser hat in der nämlichen Weise, wie oben gesagt, zu verfahren und durch Aufschlagen der Hand auf das Buch die Absätze zu markieren. Solcher Gesang kann auch mit 2, 3 oder 5 Stimmen vollführt werden, wiewohl letzteres nicht schön ist.

Daß diese Art zu singen, wirklich das Parallelorganum ist, erhellt noch deutlicher aus der Vorschrift p. 40. „Die Melodien der vierten, dritten und zweiten Stimme singen in der nämlichen Tonart wie die erste;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und deßwegen verlaufen sie mit den nämlichen Tonnamen und Silben, wie die erste (in eisdem literis et punctis in palma, in quibus literis discurrit vox prima), also in reinen Quinten und Quarten, so daß hier verdeckter Weise die musica falsa zur Anwendung kommt.

Hiemit schließe ich die Reihe der alten Musiktheoretiker, aus deren Schriften sich die Entwicklung und vollkommene Ausgestaltung der mittelalterlichen Musiktheorie genau verfolgen läßt. Es zeigt sich diese Theorie als ein schön gegliedertes, fest in sich geschlossenes System, das noch nicht seine Geltung verloren hat und neben dem neueren Tonsystem, das sich auf dem Boden des alten erst entwickelt hat, immer noch sein Recht behauptet. Es gäbe allerdings noch Namen, welche in obiger Reihe stehen könnten, wie z. B. der gelehrte Abt Engelbert von Admont († 1331), dessen umfangreichen Traktat Gerbert im II. Bande pag. 287—369 wiedergibt, der bedeutende Musiker Marchettus von Padua (um 1300) mit seinem Lucidarium Musicae planae (Gerb. III. 65—122), der Pariser Professor Johann de Muris (um 1325), der sieben Bücher über Musik (Coussemaker, sc. p. 139 ff. nur das VI. und VII. Buch) „Speculum musicae" in ermüdender Weitschweifigkeit schrieb, — aber sie bringen und erläutern nur die bisherigen Theorien. Deßhalb kann ich sie hier übergehen; ungeschmälert bleibe ihr großes Verdienst, welches ich hauptsächlich darin finde, daß ihre diesbezüglichen Schriften als ein Gegengewicht gegen die sich fast überstürzende Mensuralmusik erscheinen, welche bereits in einige Theile der Choralpraxis Verwirrung hineingetragen hatte.

Will's Gott, so sollen später in diesem „Jahrbuche" die Leser auch mit den ältesten Theoretikern der Mensuralmusik bekannt gemacht werden.

Metten. P. **Atto Korumüller**, O. S. B.

Über Mozart's Missa brevis in B dur.

Diese Messe ist in Köchels Katalog mit Nr. 275 verzeichnet und bei Breitkopf und Härtel, als die 13. Messe Mozarts in Partitur erschienen. Meine Angaben beziehen sich auf diese Partitur-Ausgabe. Über dieselbe finden sich kurze Notizen in meiner Mus. sacra 1874, p. 93, die ich hier wiederholen werde. „Angeblich componirt im Jahre 1777" heißt es auf dem Titelblatte. Da Mozart 1756 geboren ist, so war er 21 Jahre alt, als er die Messe schrieb.

Bevor wir auf die Messe selbst eingehen, geben wir ein Bild der musikalischen Bestrebungen jener Zeit überhaupt, besonders in Österreich.

Seitdem Kaiser Leopold I., der ein guter Cello-Spieler und Componist und der Freund Fux's gewesen, ebenso, wie sein Sohn und Nachfolger Kaiser Josef I. der Tonkunst ihre Vorliebe und Sorgfalt zugewendet hatten, war dieselbe die Lieblingsunterhaltung aller vornehmen Kreise geworden. Erzherzoge, Fürsten, Barone und Prälaten, alles musizirte drauf los, daß es eine Freude war. Es gab wenig „Gebildete", die nicht irgend ein Blas- oder Saiten-Instrument zum Theil mit Virtuosität handhabten. Die reichen Herren hielten sich eigene Kapellen, wie denn bekanntlich Josef Haydn Kapellmeister der Esterhazy'schen Kapelle in Eisenstadt Jahrzehnte lang war. Wer das nicht vermochte, der hielt sich wenigstens ein Streichquartett. Der Leibjäger, Bediente, Hausmeister 2c. eines adeligen Herrn mußte ein Instrument spielen können, damit, wenn er Mittags servirt hatte oder Vormittags mit ihm auf der Jagd gewesen war, er beim Streichquartett 2c. mitwirken konnte, an welchem der Hausherr und der Ortsgeistliche selbst regelmässig sich betheiligten. Der seiner Zeit berühmte Componist Franz Kromer (geboren 1759 zu Kamenitz in Mähren) wurde 1812 vom Kaiser Franz zum „Kammerthürhüter" ernannt. Er spielte beim Privatquartett seines Kaisers die erste Violine. Später rückte er vom Kammerthürhüter zum Kammerkapellmeister des Kaisers auf.[1]) Die adeligen Herren bestellten

[1]) Kaiser Franz war einer der letzten jener „musikalischen" Fürsten aus dem vorigen Jahrhundert, die sich nicht bloß Musik machen ließen, sondern viel lieber noch selber musicirten, und zwar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich bei den Componisten ihren Fähigkeiten entsprechende Tonstücke oder schufen sich solche selbst. Des Preußenkönigs Friedrich II. Compositionen besonders für die Flöte, worin Quantz sein Lehrer war, sollen nächstens bei Breitkopf und Härtel in einer Gesamtausgabe erscheinen. Manche Adelige stellten sich wenigstens einen „Accompagnateur" an, der sie mit der Geige (man geigte damals sehr viele „Geigenduette") oder auf dem Clavicembalo begleitete. So war der berühmte Viotti „Accompagnateur de la Reine" (der Königin Marie Antoinette, Gemahlin Ludwig XVI. von Frankreich). Fast alle älteren Kammercomponisten haben fleißig Duo's und Trio's geschrieben.

„Das Duett gehörte, wie das Trio, in den Rahmen des Quartettabends; kam der Cellist zu spät, dann wurde im heiligen Eifer vorher noch ein Geigenduo gespielt, blieb der zweite Geiger aus, dann griff man zum Trio... Vielleicht lud man sich aber auch einen Freund des Sonntag Nachmittags zum Duette und geigte mit ihm eine vergnüglich anregende Zwiesprache. Das kleine Klavierlied und die Klaviersonate gehörte der einsamen häuslichen Beschauung und Erbauung; das Duett dem Verkehr mit dem Freunde; das Quartett dem Freundeskreis; die Symphonie der Gesellschaft. So war's vor hundert Jahren." Siehe Musik. Charakterköpfe v. W. H. Riehl III. Band p. 97.

Der Schreiber dieser Skizze ist in solchen Verhältnissen aufgewachsen. In der Compräbende zu Regensburg geigten wir täglich unsere Duetten, Trio's und Quartetten. Demgemäß schrieb ich auch als 14jähriger Student für unsere Bedürfnisse Duo's für 2 Geigen, die noch naß von der Tinte von uns sofort herunter gestrichen wurden. Clavier spielte Niemand, Geige fast Jeder von uns. Ganze Opern wurden als Geigenduette arrangiert. Wie es Quartettnarren in Fülle gab, so existirten auch Duettnarren. Jetzt gibt es eine Unzahl „Bergfexen" oder sonstige Sportsmanns, damals suchte Alles beim Orchester oder Quartett sein Vergnügen.

Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie von seinem Londoner Aufenthalt (1819): „Ich erinnere mich mit Vergnügen an verschiedene Originale, die mich durch ihre Sonderbarkeit erheiterten. Das eine war ein alter pensionirter General, der sich aber stets in Uniform, mit allen Orden und in höchst militärischer Haltung präsentirte. Er kam ausnahmsweise zu mir ins Haus, verlangte aber demungeachtet nicht länger als $^3/_4$ Stunden zu spielen. Jeden Morgen, die Sonntage ausgenommen, kam er präcis 12 Uhr in seiner alten Staatscarosse angefahren, ließ durch einen der galonirten und bepuderten Bedienten den Geigenkasten heraufbringen und setzte sich dann nach einem stummen Gruße sogleich an sein Pult. Vorher zog er aber seine Uhr heraus, um nachzusehen, wann angefangen wurde, und legte diese dann neben sich hin. Er brachte leichte Duetten mit, größtentheils von Pleyel, wozu ich die 2. Violine spielte. Obgleich nun mancherlei am Spiel des Schülers zu erinnern war, so sah ich doch bald, daß es diesem darum nicht zu thun sei. Ich begnügte mich daher, meine Stimme der des alten Herrn möglichst genau anzupassen, und so spielten wir in bester Eintracht ein Duett nach dem andern. Sobald wir aber $^3/_4$ Stunden musizirt hatten, hörte der General mitten im Musikstück auf, zog aus seiner Westentasche eine Pfundnote, in die ein Schilling gewickelt war und legte diese auf den Tisch. Dann nahm er seine Uhr und empfahl sich ebenso stumm, wie er gekommen."

Joseph Haydn schrieb Duette für eine Violin und eine Bratsche noch in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Ebenso Mozart 1783. Da all' diese Werke meist für Dilettanten geschrieben wurden, so mußten sie „bequem" gesetzt sein. Pleyel, Viotti, Krommer, Gebauer waren deßhalb die Lieblinge jener Zeit (auch meiner Jugend). Spohr hingegen schrieb seine Duette schon für Virtuosen (opus 1, 3, 150, 153).

Jetzt schreibt man Musik, um große Gedanken und starke Gefühle hervorzurufen.

spielte der Kaiser die beste und vornehmste Musik, nämlich Quartettmusik. Sein Streichquartett begleitete ihn auf Reisen und Feldzügen; denn ohne Quartett gab es keine rechte Gemüthlichkeit. Man erzählt, während der Schlacht von Leipzig (16.—18. Oktober 1813) habe er drei ganze Tage sein Quartett ausgesetzt. Als er dann aber siegreich in Leipzig einzog, sprach er. „Heute Abend wollen wir wieder unser Quartett machen" Und so geschah es. — Der Prinz von Hildburghausen nahm 1759 seine ganze Hofkapelle zur Reichsarmee mit; aber der preußische Reitergeneral Seydlitz machte durch die Schlacht von Roßbach mit seinen Husaren den Conzerten bald ein Ende. — Man kann sagen, es gab damals Quartett-Narren. Die fürstlich nassau-weilburgische Kapelle zu Kirchheim-Bolanden mußte jedes Jahr dekretmäßig 300 Concerte dem Fürsten vorspielen, so unersättlich waren die hohen Herren.

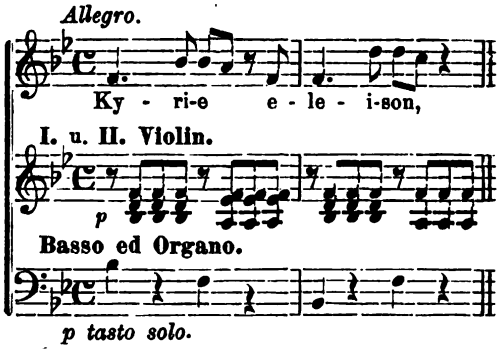
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vor 100 Jahren schrieb man Musik zur Erheiterung und zur Anregung der Gemüthlichkeit. Die Kämpfe der Literatur und kritischen Ästhetik, die jetzt das Leben unserer Componisten verbittern und — ihre Compositionen, kümmerten die vornehmen Dilettanten nicht. Die Musik war ihnen eine Welt des Friedens und der gesunden Sinnlichkeit und natürlichen Fröhlichkeit. Sie genossen und schufen mit Leichtigkeit und vielfach — mit einiger Oberflächlichkeit. Das ist jetzt anders geworden.

„Dieses alles als Einleitung zur Messe von Mozart"? frägt vielleicht der erstaunte Leser. Und doch steht das im allernächsten Zusammenhang damit. Denn wie man Quartett geigte, so geigte und wollte man auch auf dem Kirchenchor geigen. Und wie man im Conzerte blies, so wollte man beim Hochamte blasen. Und dieselben Dilettanten, die so unersättlich Quartett spielten und Conzert hörten, wollten und erstrebten denselben Genuß auch in der Kirche. Sie bildeten das Orchester auch in der Kirche. Und die Componisten, die in dieser Welt der gesunden Sinnlichkeit und natürlichen Fröhlichkeit und — Oberflächlichkeit lebten, athmeten, dichteten, componirten, sangen und sich und andere erfreuten, trugen diese ihre rein weltlichen und rein menschlichen Ideen, Gedanken, Gefühle und Bestrebungen auch in ihre für die Kirche bestimmten Werke hinein. Wie Krommer seine Quartette und Quintette setzte, in derselben Form, Bewegung und Behandlung setzte er das den Gesang begleitende Streichquartett in seinen Messen. In Betreff Bewegung und Behandlung der Violinen in Haydn's Oratorien, Quartetten und — Messen ist kein wesentlicher Unterschied. Und wer den Violinsatz in Mozart's Messen verstehen will, muß ihn erst in seinen Quartetten und Opern verstehen. Mit anderen Worten: Der Satz, die Bewegung und Behandlung des Streichquartetts wie der Blasinstrumente in Mozart's Messen ist die wesentlich gleiche, wie in seinen für die Welt bestimmten Werken. Daher stammt die Thatsache, daß, selbst wenn uns der Vokalsatz Mozart's oft recht ernst und würdig erscheint, die Lebhaftigkeit der Bewegung der Violinen uns dazu nicht recht zu passen scheint. Man kann daher in einem gewissen Grade sagen, je mehr Instrumente, desto mehr Unkirchliches wurde hineingetragen, nicht weil die Instrumente an sich unkirchlich sind oder waren, sondern weil sie, wie in weltlichen Compositionen, also unkirchlich behandelt wurden, nicht als Begleitung und als Zweites, sondern als Hauptsache und Erstes. Wie vor 100 Jahren in der Welt das Streich-Quartett den Gesang überwucherte und letzterer instrumental behandelt und gesetzt ward, so war das auch bei der KM. der Fall. Die großen wie die kleinen Meister kümmerten sich in ihrer kritischen Naivität oder naiven Kritik um die Frage nach dem Unterschied zwischen weltlicher und liturgischer Tonkunst blutwenig. Sie componirten harmlos dahin und keinem Menschen, keinem Thibaut, Ambros oder Proske wäre es ohne geschichtlich-liturgische Studien, ohne Berücksichtigung des Chorales und des Palestrina-Styles eingefallen, an ihrer Harmlosigkeit zu „mäckeln" und sie „unliturgisch" zu finden.

Was bedeutet das Alles in Bezug auf Mozart's B dur-Messe? Das Gesagte ist ein Beweis für meine Thesis: Die Messe ist ein Kind ihrer Zeit und athmet die Luft der Zeit, die um Geschichte und Liturgie, um Choral und Palestrinastil (d. h. um die Tradition) sich keinen Pfifferling kümmerte oder, wie der klassische Biograph Mozart's, der Protestant und große Philologe Otto Jahn, sich ausdrückt: „Vollständig zur Herrschaft gekommen ist das Bestreben nach gefälligem Reiz in der B dur-Messe" (von Mozart).

Ganz bezeichnend, eine ganz verblüffend zutreffende Illustration hiefür sind die zwei ersten Takte des Kyrie, die also lauten (ich gebe die ganze Partitur):



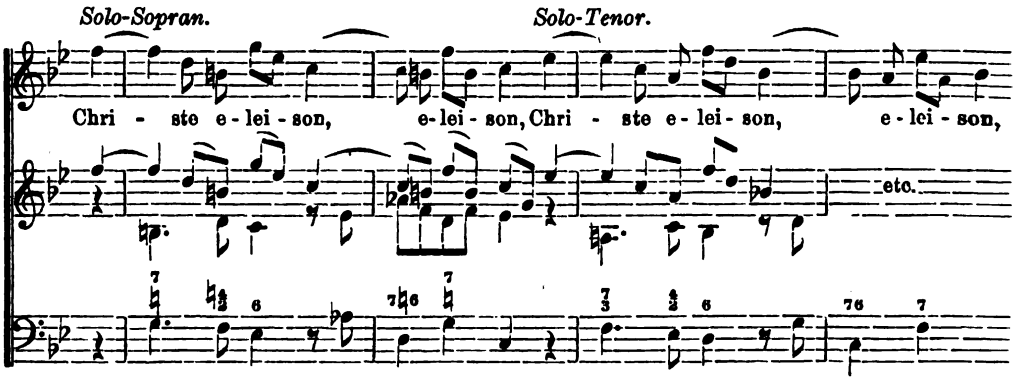
Nun folgt ein zweitaktiger „Tutti"-Satz, worauf sich das Solo des Sopran, aber dieses Mal mit Begleitung der anderen drei Singstimmen wiederholt, ohne daß diese Begleitung eine Änderung des Ausdruckes der Stelle hervorbringt. Später wird die Stelle wörtlich nochmals vom Tenor-Solo mit einer noch prickelnderen Begleitung vorgetragen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dann nochmals im Sopran (begleitet von Alt und Tenor) mit einer kleinen Änderung im Basse.

Welches ist nun der Ausdruck dieser Stelle? Ich habe s. Z. in meiner Mus. s. 1879 p. 1 den Unterschied zwischen Solo und Arie festzustellen gesucht und gesagt: „Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß bei der Arie die Solostimme allein herrscht und keine andere Stimme zur selbständigen Führung kommen läßt, sondern alle zur unselbständigen Begleitung herabdrückt, also alles Interesse, alle Sinne für sich allein und ausschließlich in Anspruch nimmt. Das Solo hingegen läßt eine selbständige Begleitung wie ein „primus inter pares" zu. Während also die Arie die Glorifikation des einzelnen Subjektes nothwendig involvirt, womit ihre Unkirchlichkeit klargelegt ist, wetteifert das Solo nur mit den Stimmen und bringt mit ihnen das Ganze — den Ausdruck, die Idee, den Text zur Geltung und entspricht somit den kirchlichen Principien, wie denn auch der Choral eine Menge Solo-Gesänge enthält." Ist diese Darlegung richtig, so enthalten die oben angegebenen 2 Takte Arie. Will Jemand sie wegen ihrer Kürze nicht Arie, worunter man in der Regel einen länger ausgedehnten und in sich abgeschlossenen Satz versteht, nennen, so müßte man sie arienhafte Phrase, arioso Cantilene, arioso Melodie nennen.

Auch das Christe ist ein solches, doch nicht so weltlich, weil die Bewegung des Basses und der 2. Violone eine selbständige ist. Es lautet:

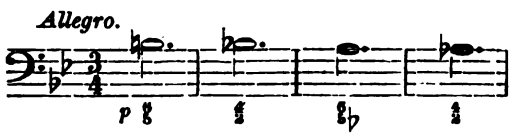


Auch das darauf Folgende (2 Takte) ist ariös. Selbst die „Tutti"-Sätze streifen an's Arienhafte.

Der ganze Satz ist von einer „so göttlichen Heiterkeit" erfüllt, so lieb, so freundlich im Ausdruck, und so symmetrisch, durchsichtig gebaut, von so strahlender Schönheit und Süsse, daß man daran seine Freude haben muß; freilich auch ohne alle Beethoven'sche Tiefe und Gewalt, so rein irdisch gemüthlich und sorgenlos vergnügt, daß er als Ausdruck eines „Kyrie eleison", als das Flehen eines „zerknirschten und gedemüthigten Herzens", als das Emporringen des gefallenen Geistes aus der Tiefe des Sündenelends unmöglich betrachtet werden kann. Daraus ergibt sich, daß das „Kyrie" der B dur-Messe wohl sehr hübsche und freundliche, wenn auch nicht tiefsinnige und innige, eher spielende und tändelnde Musik, aber kein Kyrie eleison enthält, also total verfehlt ist, weil Text und Musik sich nicht decken und in innerem unlösbaren Widerspruch stehen. Dieses ergibt sich auch aus einer Vergleichung mit dem Chorale. Würde man vor dem Kyrie den Choral-Introitus singen, so würde zwischen beiden die eklatante Verschiedenheit des Ausdruckes und Eindruckes Jedem offen zu Tage liegen. Beide vertragen sich so wenig mit einander wie Kirche und Weltgeist. Wer muß also weichen? Die Antwort gibt der hl. Apostel Paulus in seinem Briefe an die Galater 4, 22 ff. „Wirf hinaus den Sohn der Dienstmagd (des Weltgeistes); denn er soll nicht Erbe sein mit dem Sohn der Freien" (der Kirche). Zwei Söhne der Tonkunst streiten miteinander, der Choral und die moderne, aus der Welt (wie von allen Autoritäten anerkannt ist) geborene Tonkunst. Wer soll Erbe sein, wer soll „das Haus des Vaters" erhalten? „Ejice ancillam, nos secundum Isaac promissionis filii sumus" d. h. nur wer zur Grundstimmung des Chorales paßt, darf in der Kirche seinen Platz erhalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das „Gloria" beginnt auf dem „Et **in terra pax**" mit 4 Septimen-Akkorden nacheinander. Sie lauten:



Trotzdem ist gegen die Kirchlichkeit der ersten 26 Takte kaum etwas Begründetes einzuwenden. — Der arioso, spielende, leicht geschürzte, den Sinn des Textes nicht mehr treffende, also wohl schöne, aber nicht mehr stimmungsvoll charakterisirende, kaum mehr religiöse Musik enthaltende Satz von Domine Deus an bis „Qui tollis" (Takt 27 ff.) ist dafür um so unkirchlicher und verliert trotz bezaubernden Klanges die kirchliche Haltung vollständig, die erst bei Qui tollis sich besser wieder einstellt, wenn uns auch die Melodie desselben nicht tief eindrucksvoll, eher verbraucht und etwas oberflächlich erscheint. Gegen das Folgende habe ich nichts einzuwenden. Die Fughette „cum sancto Spiritu" ist ganz kirchlich. Das Amen enthält einige kleine Spielereien (im 7. und achtletzten Takte) und die Brillenbässe 3—4 Takte vorher (die 2 letzten Takte pag. 6 der Partitur unten) sind — fast hätte ich geschrieben: abscheulich trivial.

„Vollständig zur Herrschaft gekommen ist das Bestreben nach gefälligem Reiz" in den meisten Stellen des Credo. „Eine Fülle schöner, einschmeichelnder, auch ausdrucksvoller Melodien ist ausgestreut, wie kaum sonst wo, aber weder die Auffassung noch die Ausführung greift tiefer ein. Der Chor ist meist als pieno (homophon), man möchte sagen flott behandelt" ... Dieses das Urtheil des klassischen Biographen Mozart's, Otto Jahn. Die Haupt-Violinfigur des Credo ist nach Lorentz eine, vielleicht zufällige, Reminiszenz an ein beliebtes Volkslied: „Bauer, häng' den Bummerl an." Nach diesem das Ganze umfassenden Blick heben wir jene Stellen hervor, welche davon eine Ausnahme machen. Vor allem ist hervorzuheben das „Et in Spiritum", das in meiner Mus. s. 1874 p. 93 f. ganz abgedruckt ist. Dazu kommen noch einige Takte des Et incarnatus und Crucifixus. Das Übrige ergießt sich als rauschender Tonstrom von symphonischem Charakter, zu dem die Singstimmen als Füllstimmen den Text vortragen.

Schön und feierlich beginnt das Sanctus mit einer 14taktigen Fughette in langsamem (Andante) Tempo. Das Allegro-Osanna bedeutet um so weniger und besteht eigentlich nur aus einigen erweiterten, verbrauchten Cadenzen.

Das Benedictus ist rein opernmässig und erinnert an zahlreiche Stellen in Mozart's Opern, besonders von p. 16 der Part. an, wo die Triolen in der 2. Violinstimme beginnen. Es ist eine liebliche, getragene Sopran-Arie von ziemlicher Ausdehnung. Darauf folgt das „Osanna" wie nach dem Sanctus.

Das Agnus Dei ist würdig und aufführenswerth bis zum Beginne des C-Taktes. Und nun beginnt ein wahres monstrum eines „dona nobis pacem", sowohl was die Ausdehnung (es zählt volle 150 Takte!!) als was den Charakter desselben betrifft. Es ist eine wahre Verirrung, die in den Messen Mozart's kaum ihres Gleichen hat.[1]) Wenn ich nicht irre, so ist es dieses dona, dessen Abkürzung auch Schafhäutl vorschlägt. Musikalisch werthlos, durch die Ausdehnung des spielenden und tändelnden Satzes langweilig, ohne Tiefe und Gehalt würde man diesen Satz, wüßte man nicht, er wäre von Mozart, jedem anderen als musikalische Todsünde anrechnen. Wir verlieren darüber auch kein Wort mehr, zumal wir den beschränkten Raum des Jahrbuches ohnehin über Gebühr in Anspruch genommen haben dürften.

Nur in Betreff der Ausführbarkeit der Messe möchten wir noch auf einige Punkte aufmerksam machen: 1) Wir haben nur an wenigen Orten mehr Geiger, besonders Contrabaß-Geiger, welche den langen Strich, den breiten Ton haben, den die Messen Mozart's, J. und M. Haydn's, Albrechtsberger's, Caldara's, Pasterwitz's, Preindl's 2c. fordern. 2) Wir haben noch weniger Organisten, welche den bezifferten Baß richtig zu spielen vermögen. Wollte man eine praktische Ausgabe solcher Messen veranstalten, so müßte ein Meister die Orgelstimme „aussetzen". Wie bei mehreren Messen Mozart's, so besteht auch bei der B dur-Messe das ganze Orchester bloß aus drei Saiteninstrumenten (Violino I. et II. und Bass) und Orgel. Da die beiden Violinen oft unisono gehen, so wäre an manchen Stellen der Satz ohne die Orgel

[1]) Fast bei allen Meistern finden sich unglaubliche Verirrungen, wie z. B. in Beethoven's „Jesus am Ölberg".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bloß zweistimmig. Wer je Mozart's derartige Messen gehört hat, weiß, welch' herrliche Klangwirkung die füllende Orgel, richtig registrirt und gespielt, hervorbringt, wenn sie mit quellendem Tone den Untergrund abgibt, auf welchem die meist oben in hoher Lage hingleitenden Violinen sich aufbauen. Man denkt an Geibel's Distícha: „Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern? | Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht; | selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund, | d'rauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt." Demnach fordert die Messe außer guten Sängerinen (offenbar hier passender als Knabenstimmen) und Sängern treffliche Geiger und einen ausgezeichneten Organisten.

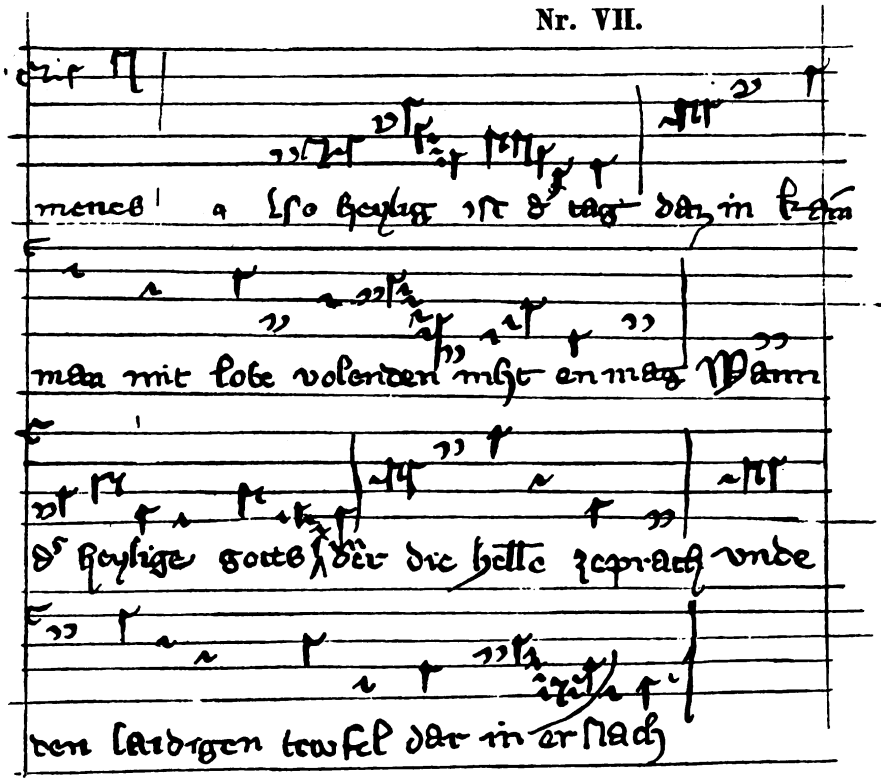
Zum Schlusse möchte ich den Componisten und Kennern noch empfehlen, ihre Aufmerksamkeit auf die Cadenzirung in Mozart's Messen und Opern zu richten, die eine auffallende Ähnlichkeit zeigen. Doch davon vielleicht ein anderes Mal! **Fr. Witt.**

Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes.

III.*)

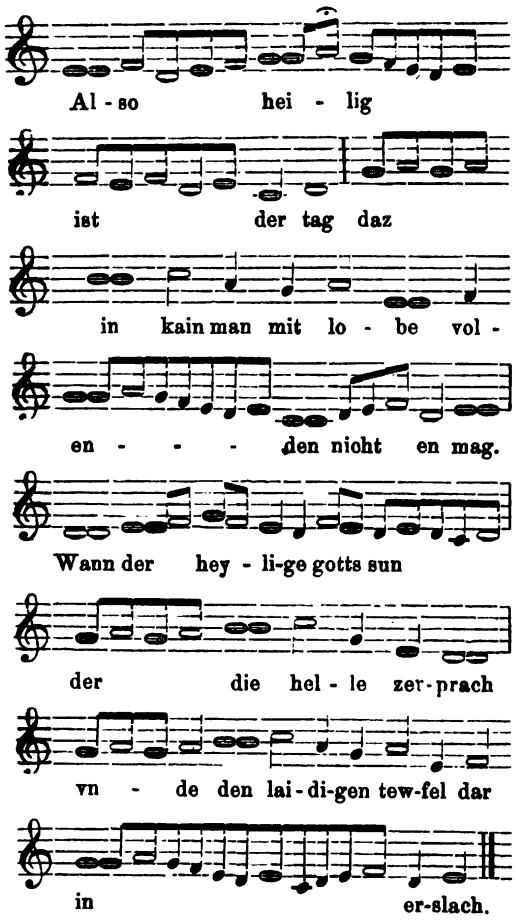
Die Lyceumsbibliothek zu Konstanz besitzt einen berühmten Schatz in ihrem Kodex 1089, einer sog. Biblia pauperum, einer der wenigen noch vorhandenen. Ihre stilvollen Zeichnungen haben Laib und Schwarz 1867 in Zürich nachbilden lassen. Als ich anläßlich der Generalversammlung des verflossenen Herbstes (1887) die Bibliothek besuchte, war das erste, was man uns zeigte, die Armenbibel. Der nicht fingerdicke Kodex in fol. hat einen Holzeinband, dessen Innenseiten mit Rücken und Bruchstücken einer Papierhandschrift kleinsten Formates bekleidet sind. Nähere Betrachtung ergab, daß hier, wie so oft, zu Zwecken des ehrsamen Buchbinderhandwerkes eine der interessantesten Handschriften vernichtet war, voll von unbekannten lateinischen und deutschen Liedern samt Melodien. Nur ein einziges der auf dem Deckel befindlichen Lieder ist vollständig erhalten; es ist das alte deutsche Osterlied „Also heilig ist der Tag", dessen Melodie hier im Faksimile und in der Übertragung in moderne Noten folgt:

Nr. VII.



*) Den I. Art. siehe in Jahrg. 1887, S. 26—36; den II. in Jahrg. 1888, S. 29—39.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Der Schrift nach gehört diese Aufzeichnung der Melodie an die Gränze des 14. und 15. Jahrhunderts, ist also einstweilen das älteste Dokument, das wir für dieselbe haben. Der Zusammenhang dieser Melodie mit dem lateinischen Prozessionshymnus Salve festa dies [daher auch die Bezeichnung: „Gemainen Manns Prozeßgesang"] ist nicht bloß durch die gemeinsame Tonart, sondern auch durch mehrere identische Phrasen ersichtlich; derselbe ist aber nicht größer als etwa die Verwandtschaft des Liedes ‚Christ ist erstanden' mit der Sequenz Victimae paschali. In dieser ältesten Fassung ist unser Lied reicher verziert als der Prozessionshymnus, in den es eingelegt wurde; die spätere Vereinfachung ist daher sehr erklärlich. Vgl. über das Lied Bäumker I, 246 u. f. —

Es freut mich diesem Liede ein anderes anreihen zu können, das gleichfalls zu den ältesten deutschen Kirchenliedern zählt, das Lied „Komm, heiliger Geist, Herre Gott". Dasselbe führt uns zu dem Münchener Clm. 6034, den Meister, Wackernagel und Hoffmann benutzt haben. Die Handschrift, die einst dem Kloster Ebersperg gehört hat und aus dem 15. Jahrhundert stammt, enthält am Schluße, Blatt 83 u. ff. diese Lieder.

1. Ich grus dich lemtigs hostia. Der Text des Liedes, eine Verdeutschung des Ave vivens hostia fehlt bei Wackernagel, findet sich aber bei Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes Nr. 151. Die Melodie ist in unserer Handschrift niemals vollständig ausgeschrieben, der Text weder unterlegt noch unterlegbar. Der Anfang der Melodie lautet bei fehlendem Schlüssel und ♦ = 𝅗𝅥, 𝄽 = 𝄼 gesetzt:

Was auf eine Silbe gehört, welche Noten etwa eine Gruppe bilden, alles das ist, wie gesagt, nicht ersichtlich; ersichtlich ist nur, daß wir es mit keiner der Melodieen zu thun haben, die in den späteren Gesangbüchern üblich wurden (Vgl. Bäumker I. 379).

2. Dies est laetitiae (2 Str.) und Der tag der ist so freidenreich (ebenfalls 2 Str.) ohne Melodie.

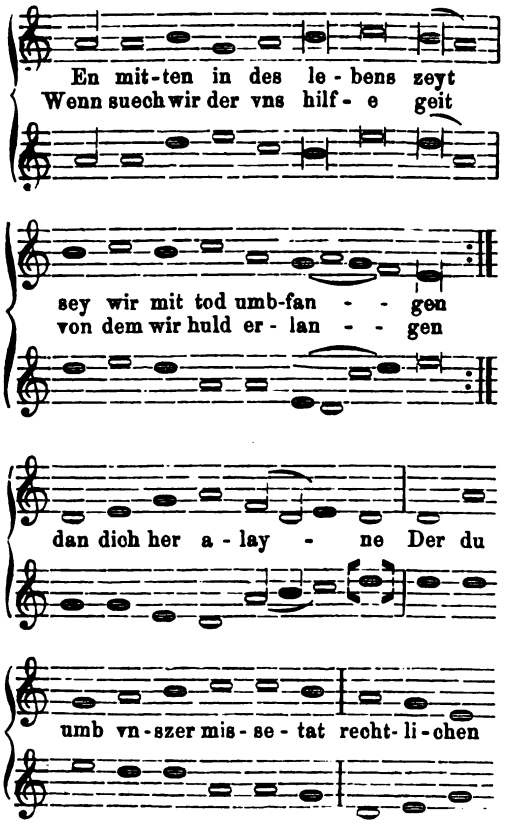
3. „Dy zehen pott", mit dem Anfang „Suesser vater, herre got". 6 Strophen. Der Text dieser Handschrift fehlt bei Wackernagel; die Melodie steht nach dem Münchener Cgm. 716 bei Bäumker I. S. 422, nach unserer Handschrift faksimiliert bei Meister, Anhang I, Faksimiles Nr. IV.

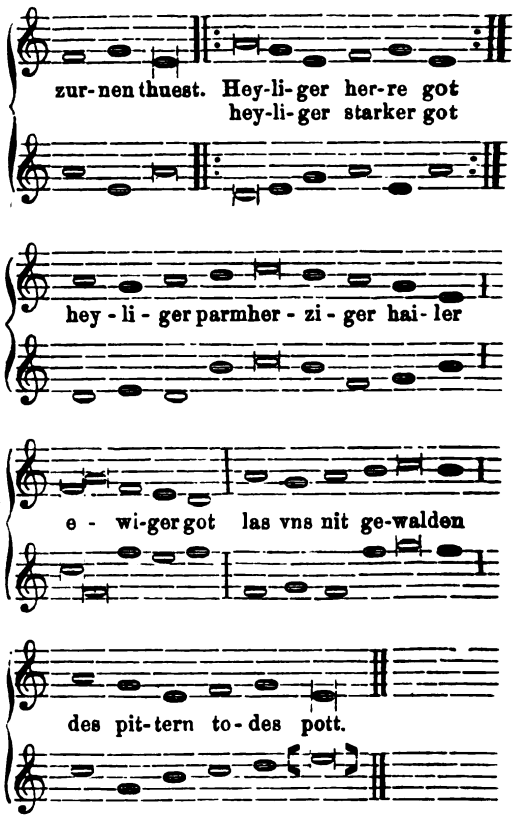
4. Salue regina, „Fraw von herczen wir dich gruessen"; 1 Str. mit Melodie. Faksimile bei Meister a. a. O. Nr. V a.

5. Media vita in morte sumus, „En mitten in des lebens zeyt". 1 Str. Zu diesem Liede stehen in unserer Handschrift

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zwei Melodieen, beide faksimiliert bei Meister a. a. O. Nr. V b. Dieselben bilden eine Diaphonie und finden sich zusammengestellt bei Meister S. 389 u. f. Meister macht dazu die Bemerkung: „daß diese Tenorstimme in mancher Beziehung rätselhaft bleibt, kann nicht geläugnet werden und ich gestehe gern, daß ich mir keine rechte Vorstellung von der Beschaffenheit des betreffenden mehrstimmigen Satzes machen kann; namentlich erscheinen mir die Schlußfälle etwas bedenklicher Natur. In der Handschrift ist die Stimme lückenhaft mit häufigem Schlüsselwechsel und mit Korrekturen versehen, so daß das Ganze mehr als ein Entwurf oder Versuch aussieht." Es scheint mir dieser Discantus nicht rätselhafter als alle andern. Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig ihn hier nochmals zusammenzustellen; der Leser mag ihn dann mit Meister's Übertragung und den Faksimilien daselbst vergleichen.



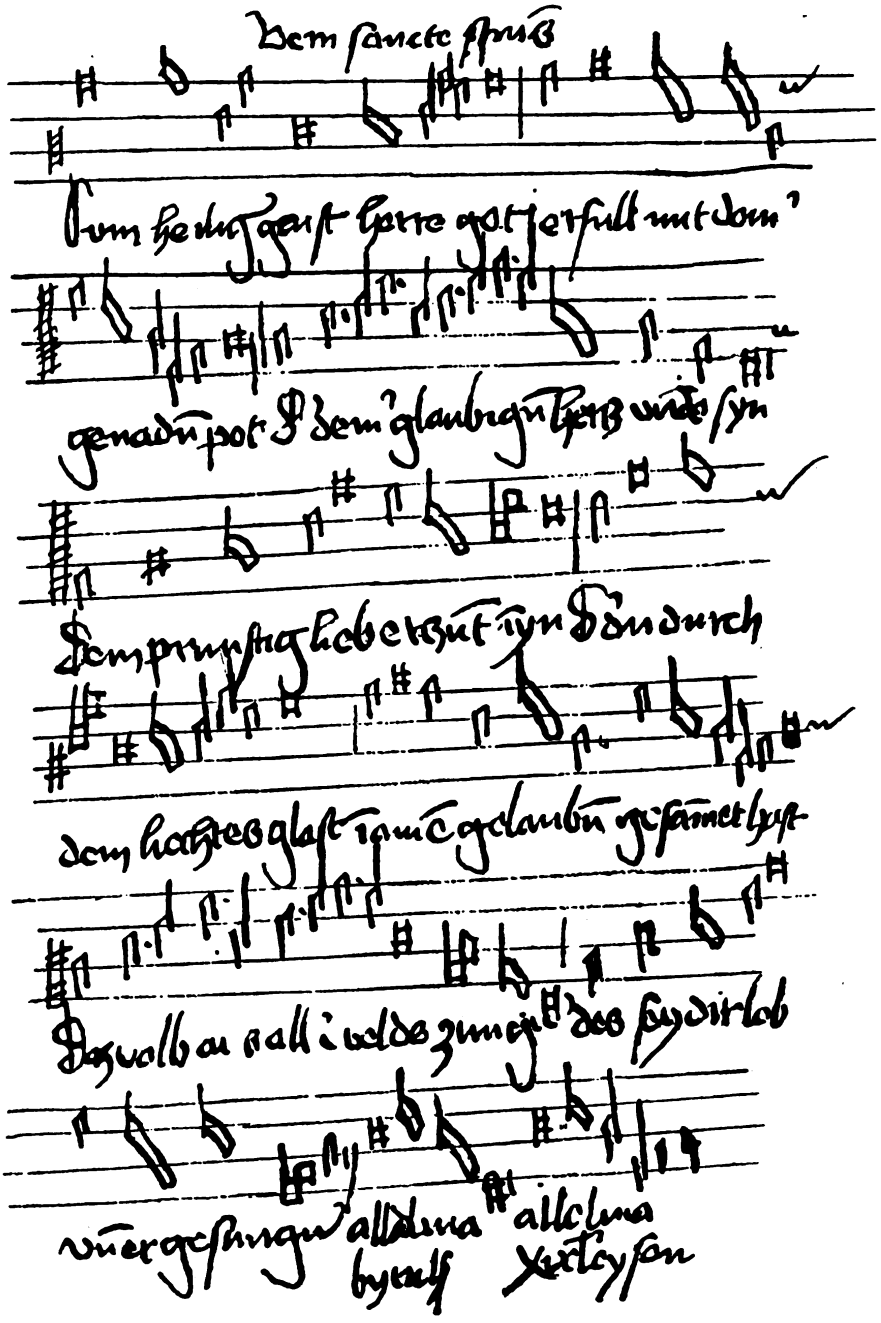


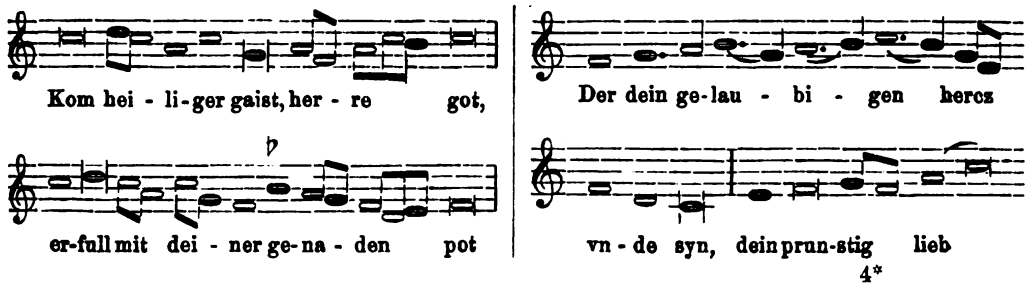
Die einzigen in der Handschrift fehlenden Noten sind die beiden in eckige Klammern geschlossenen. Dieselben können an den betreffenden Stellen keine anderen gewesen sein als die ergänzten, da die Hauptschlüsse auf der Oktave stattzufinden pflegen.

6. Das letzte Lied unserer Handschrift ist das Veni sancte spiritus, „Kom heiliger gaist". 1 Str. mit Melodie. Der Text bei Wackernagel II No. 986. Da Meister unsere Handschrift benutzt und vier Melodieen derselben faksimiliert hat, ist es auffallend, daß er bei Behandlung dieses Liedes Nr. 248 dieser Handschrift mit keinem Worte gedenkt, sondern als älteste katholische Quelle das Gesangbuch von Vehe anführt. Ich lasse daher diese Melodie nach meiner Pause wiedergeben, so daß jetzt sämmtliche Melodieen dieser Handschrift (mit Ausnahme der unvollständigen zu Nr. 1) in Faksimilien vorhanden sind.

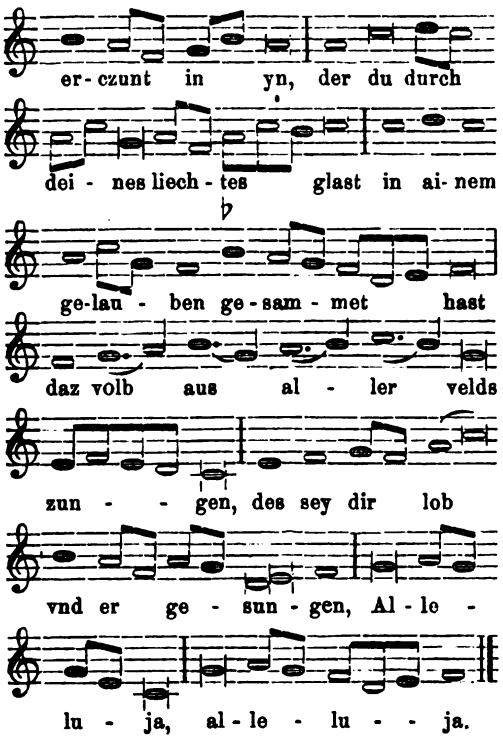
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nr. VIII.



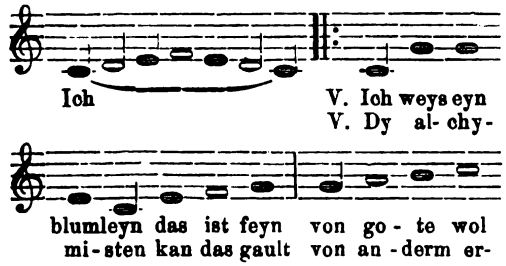


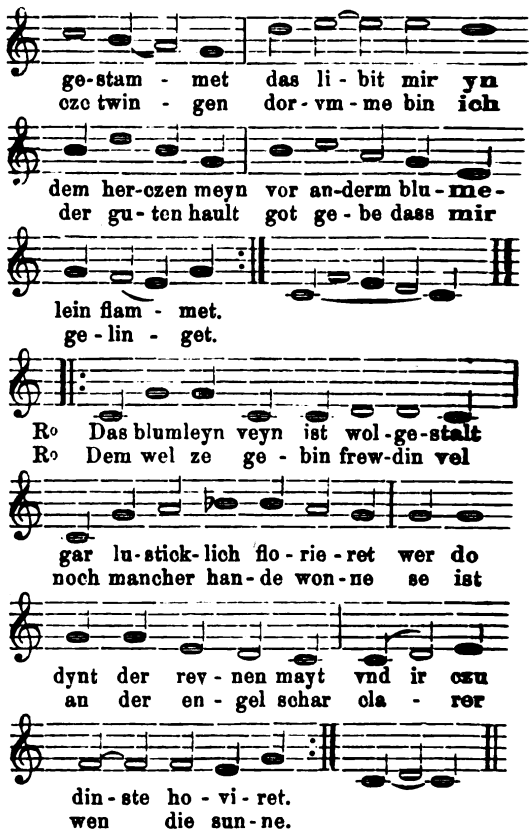
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Diese Aufzeichnung unseres Pfingstliedes ist um so wichtiger, als wir auch bei Bäumker mit der Melodie nicht über das protestantische Erfurter Enchiridion hinaufkamen, während vom Texte vorreformatorische Quellen genug vorhanden. Dazu weicht diese Fassung von den späteren in nicht unerheblichen Stücken ab und tritt in ihrer reichen Verzierung dem Chorale noch näher.

Im zweiten Bande seines monumentalen Werkes teilt Wackernagel unter Nr. 1232 aus den „Anfing-Liedern, Straubing 1590 (Vgl. Bäumker I S. 73) ein Barbaralied von 6 vierzeiligen Strophen mit. Dieses Lied steht vollständig und mit seiner Melodie Blatt 96 b des Münchener Clm. 14962, der aus dem Stift St. Emmeram und aus dem 15. Jahrhundert stammt. Das Lied, von dem Wackernagels Text nur Trümmer sind, besteht aus Versus (Stollen) und doppelter Repetitio (Abgesang) und lautet.





2.

℣. Dach meyn ich der iuncfrawen eyne
yn des hymmels trone
Dy engel dyn ir gros vnde cleyn
ze din ir wel czu lone

℣. Drey bucstabin vnde nicht me
han eren namen um vangen
Der irste buchstab ist ein b
eyn a, eyn r dornoch sten

℟. Barbara ist se genant
alz vns dy schrifft bekennet
Von gote wirt ym nicht vor sayt
wen ze czu dyner nennet.

℟. Gelobit sey der vürste czart
deren hymel hat besessin
Wer do dynt der reynen mayt
des wil ze nicht vergessin.

3.

℣. Alhy das lon aff erdin hot
sy von gote dirworben
Ir dyner kan nicht sterben
gots leychnam mus em werdin.

℣. Das andir lon das is das
das an dem jungstin tage
Wen das orteyl abir en get
dyselbe iuncfrau vor en stet

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

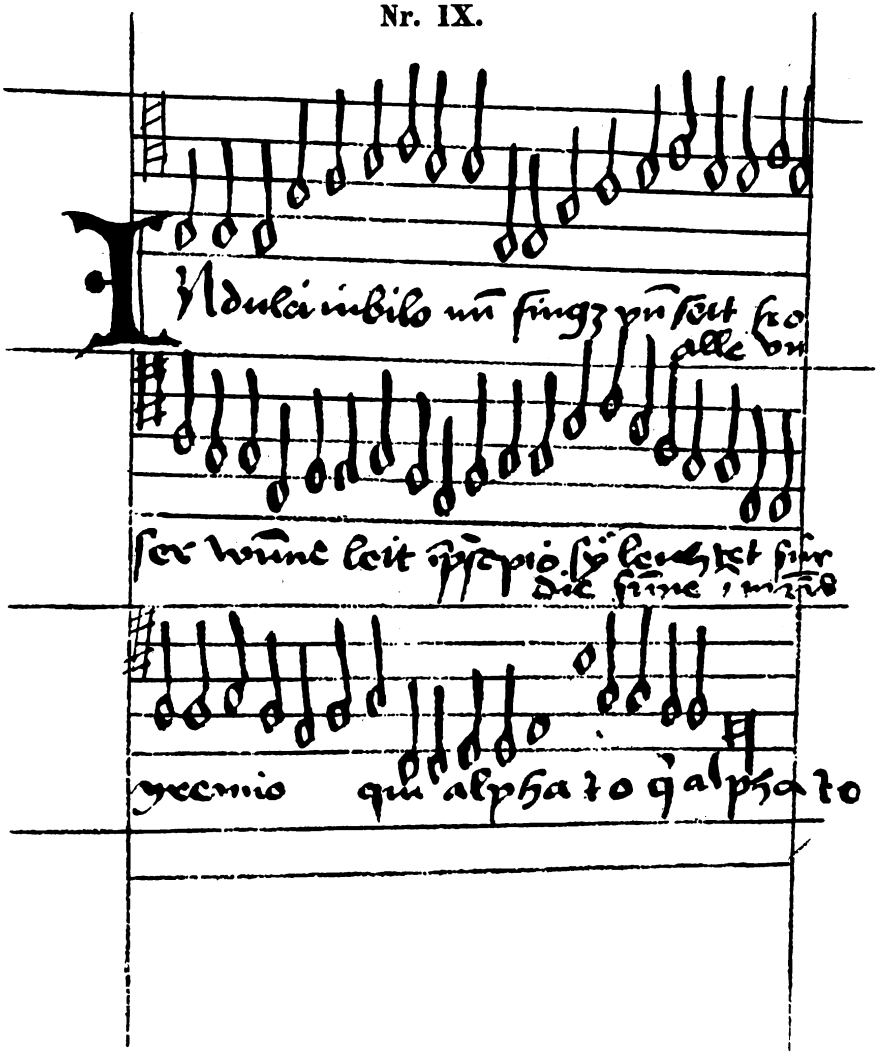
℟. Dorvmme frew dich nv christenheyt
deyn leyt ist dir benomen
Dy iuncfraw hot vor dich gedocht
dv magist czu himel komen.
℟. Ir name der ist affenbar
gar ver yn fremde landen
Ze ist an der engelschar
nv hilf avs desin banden.

4.

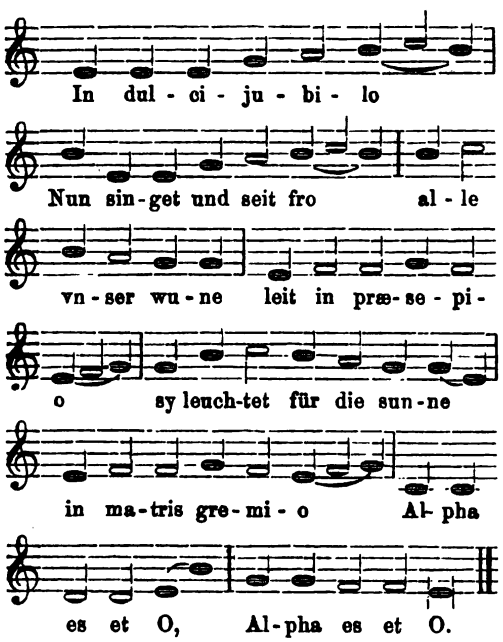
℣. Was sal ich nv sagin me
ze hot dorch got geledin
Von den heydin grosin we
des wel ze vns befredin.
℣. Al dy erer gute begern
ewiclich an ende
Den wel se williclichen gen
dort her aus hymels wende.
℟. Hymels brot gütliche crafft,
wel ze vns dirwerbin
Her wirt dem tewfil segehafft
wen her begint czu sterbin.
℟. Barbara ist se genant
alz vns dy schrifft bekennet
Vor gote wirt em nicht vor sayt
wen se czu dyner nemmet.

Dem Beigebrachten möchte ich für heuer nur noch ein Kuriosum beifügen, um es den Musikfreunden hinzugeben in disputationem eorum. Die Münchener Handschrift Clm. 5023, die „Johannes Greis, rector scholarium in Benedictenpeuern" 1479 geschrieben, und auf deren reichen Inhalt wir ein andermal zurückkommen müssen, enthält auch das Lied In dulci jubilo. Den Text, der hier auf sieben sehr interessante Strophen erweitert erscheint, bringt Wackernagel II, Nro. 641; die Melodieaufzeichnung ist ebenso bemerkensmert wie die des Textes, weshalb sie hier in Pause folgt.

Nr. IX.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Der vorgezeichnete Schlüssel kann nur der C-Schlüssel sein; dann steht die Melodie, die wir nur in F Dur kennen, hier im dritten Ton. Jedem, dem die Weise des lieblichen Weihnachtsliedes geläufig ist, wird Schwierigkeit haben, sich an diese zu gewöhnen. Man singe sich aber diese phrygische Weise so oft vor, bis beide Melodieen gleichmäßig geläufig sind, und lege sich dann die Frage vor: Haben wir es blos mit einer Schlüsselverschiebung, einem Schreibfehler des Johannes Greis zu thun, oder hat unser Weihnachtslied die umgekehrte Procedur des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden" durchgemacht, das aus der ursprünglichen jonischen in die phrygische Tonart versetzt wurde? Bei der Entscheidung bitte ich zu beachten, daß die phrygische Tonart nicht schöner gehandhabt werden könnte als es hier geschieht, wie namentlich die Vermeidung des Tritonus in der 1. und 2., 5. und 7. Phrase so gar nicht den Stempel des Zufälligen trägt, indem das f an jenen Stellen sichtlich gemieden ist, das Intervall e-g und g-e jedenfalls eine ganz andere Bedeutung erhält als das f-a in der jonischen Tonart hat. Zu berücksichtigen wäre auch der Umstand, daß die älteren Weihnachtslieder (ich betone das Wort ältere) bei allem Jubel, stets eine gewisse Wehmut zum Ausdrucke bringen, und die Weihnachtsfreude wesentlich vom Osterjubel verschieden ist, wo das Geheimnis der Christnacht für uns freilich freudig, für Christus aber ein Geheimnis der Erniedrigung und des Schmerzes war.

P. Guido Maria Dreves, S. J.

Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik

bei der katholischen Liturgie.

I. Artikel.

1. In der Geschichte der kirchlichen Instrumentalmusik kann man, so scheint es mir, unschwer vier Perioden, welche wesentlich in Bezug auf die Art und den Grad der Verwendung der Instrumente verschieden sind, unterscheiden. Die erste umfaßt die ganze vor-harmonische Zeit, den Zeitraum des fast ausschließlichen einstimmigen Gesanges. Sie kann insoferne bei der Geschichte der IM. in Betracht kommen, als es sich um die patristische Anschauung über die Verwendung der Instrumente beim Gottesdienste handelt, als wir doch auch manche Beispiele des Auftretens der IM. finden, als rings um das Gotteshaus der Lärm der Instrumente ertönte.

In der zweiten Periode steht die IM. ganz im Dienste der Vokalkomposition: „man darf behaupten, daß es sich bei der ersteren kaum um mehr als um Nachahmung der letzteren handelte, ohne doch deren künstlerische Wirkung zu erreichen;"[1]) während in der dritten Periode die selbständig gewordene IM. die kirchliche Vokalkomposition beeinflußt und im Banne hält, ja die Kirchen-Musik hauptsächlich IM. wird.

Als vierte Periode, die „cäcilianische", bezeichne ich jene, in welcher nach den Principien der kirchenmusikalischen Reform einerseits die Selbständigkeit (in der Behandlung der Instrumente) der IM. anerkannt wird,

[1]) Vgl. J. v. Wasielewski, Geschichte der IM. Berlin, 1878, S. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

anderseits aber dieselbe doch die Dienerin des liturgischen Textes und der liturgischen Aufgabe der KM. ist.

2. Ich gedenke nun in mehreren Jahrgängen des km. Jahrbuches Beiträge zur Geschichte der kirchlichen IM. zu liefern; muß aber dabei folgende Bemerkungen vorausschicken. Erstens nehme ich unter die Instrumente die Orgel, welche in der katholischen Liturgie vom Anfange ihres Auftretens an einer exceptionellen bevorzugten Stellung sich erfreute, nicht unter die zu besprechenden Instrumente auf.[1])

Zweitens handelt es sich nur um Beiträge: unrichtige, nur theilweis korrekte Anschauungen und Darstellungen sollen richtig gestellt; die neuesten Resultate der Musikgeschichte und ihrer Einzeln-Forschungen angeführt werden.

Dabei ist es drittens selbstverständlich, daß auch der profanen IM. Erwähnung geschehen muß, um zu zeigen, wie sich die kirchliche Gesetzgebung und Praxis ihrer mit Recht gewehrt oder wie die profane Instrumental-Komposition doch allmälig Eingang und Duldung in dem Gotteshause gefunden.

3. Einleitungsweise muß hier erwähnt werden, welche Stellung im vorchristlichen Kulte, dem heidnischen und jüdischen, die Instrumentalmusik hatte. Darüber belehren uns nun die Musikgeschichte von Ambros (I. Band) oder irgend eine andere Musikgeschichte genauest. Wir finden es auch begreiflich, daß zu dem äußerlichen Pompe, den festlichen Aufzügen, den glänzenden Kulthandlungen namentlich bei den orientalischen Völkern ein prächtiger und reicher Apparat von Instrumenten kam.

Was mag z. B. das für ein großartiger Eindruck und Anblick gewesen sein, wenn in dem ältesten Kulturlande, in dem langgestreckten Nilthale, in Ägypten die Opfer gefeiert worden sind im Angesichte der Pyramiden, und die Processionen zwischen Sphinxalleen und mächtigen Pylonflügeln durch Riesenthore zu dem Tempelhofe zogen! Da marschirten dann an der Spitze zahlreiche Chöre von Musikern mit Harfen von jeder Größe und Gestalt, von der leicht tragbaren bis zu dem mehr als mannshohen Instrumente, von dürftiger Einfachheit bis zur verschwenderischen Pracht der Auszierung, mit den verschiedensten Arten von Lyren, Guitarren, Mandolinen, einfachen und doppelten Flöten. Gerade bei den Ägyptiern hat die Instrumentalmusik eine außerordentliche Ausbildung und Entwicklung gefunden — Jahrhunderte, Jahrtausende vor der christlichen Ära und eine Hauptaufgabe hatte sie wie bei dem Todten-, so auch bei dem Götterkulte.

Und erst die Tempelmusik der Hebräer, wie sie uns Josephus Flavius beschreibt: neben 200 000 Sänger, 40 000 Harfen, 40 000 Sistren, 200 000 Trompeten! Doch darüber soll nicht näher gesprochen werden, weil es sich um eine bekannte Sache handelt.

Gegenüber dem bunten Reichthum des ägyptischen oder hebräischen Orchesters erscheint das Instrumenten-Inventar des griechischen freilich einfach. Bei dem Panathenäenzuge wurden nur Flöten geblasen und die Lyren gespielt; bei dem Pallasopfer ziehen nur 2 Bläser von Doppelflöten und 2 Phorminxspieler voran. Aber was spielte das Klapper-Klingel- und Lärmzeug, diese lautschallenden Cymbeln, Handpauken, Schallbecken, Doppelpfeifen, Hörner, Trompeten u. s. w. für eine Rolle in der bakchischen Musik, bei dem orgiastischen Herumschwärmen am Dionysos-Feste!

4. Ausführlicher möchte ich von der Opfer-Musik der Römer reden; denn römisch war der Erdkreis, als das Christenthum seinen Eroberungszug der Welt begann. Dazu kommt, daß es mir scheint, als ob man über diese heidnische Kultmusik im Allgemeinen nicht die richtige Anschauung hätte: sie ist nicht zunächst im Dienste der Erhöhung der Feierlichkeit und der Ehre der Gottheit.[1])

Gebet und Opfer einerseits und andererseits Festspiele gehörten, wie bei den Griechen, so auch bei den Römern zum Gottesdienste. Was hatte dabei die Musik zu thun?

Nach dem Zeugnisse des Livius, Plautus, Tibullus, Virgil, Seneca, Cicero, Ovid u. a.[2]) muß man rein an Leib und Seele zum Beten gehen, mit gewaschenen Händen, keuschem Leibe, keuschem Sinne, reinem Gewissen; rein muß das Kleid, das Opfergefäß, das Opfer sein. In ehrfurchtsvollem Schweigen (die Formel ist favete linguis!), damit

[1]) Auch Wasielewski l. c. S. VI, läßt die Orgel unberücksichtigt; wie man denn auch, wenn man von IM. redet, nicht zunächst an die Orgel denkt.

[1]) Vgl. z. B. Thalhofer, Liturgik, I. B. S. 528.

[2]) Vgl. Marquardt, Handbuch der römischen Alterthümer, IV. B. S. 464 u. ff. Lasaulx, Studien des klassischen Alterthums S. 153 u. ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nicht ein unvorsichtiges Wort zum omen werde, stehen die Theilnehmenden, ihre Aufmerksamkeit auf das Gebet gerichtet; um vor bösem omen zu behüten und eine Unterbrechung des Opfers zu verhindern, bläst während des Opfers ein tibicen (vgl. Plin. H. N. XXVII, 2—11 tibicinem canere ne quid aliud exaudiatur). Es gab ein eigenes collegium tibicinum, welches bei den öffentlichen Opfern zu fungiren hatte.[1])

Man sieht aus Vorstehendem, wie die Musik keinen inneren Zusammenhang mit dem Opfer hatte, keine musica sacra war; ihre Aufgabe war ihr zugetheilt durch die Äußerlichkeit und die superstitio (den Aberglauben, damit kein böses Omen das Opfer verhindere). Es entspricht das so ganz dem magischen, ganz formalen Charakter der römischen Religion: alles kam auf die Worte an, mit denen gebetet wurde. Irgend ein Verstoß konnte das ganze Gebet wirkungslos machen; der Erfolg war von der Gesinnung des Betenden unabhängig.[2])

Zu den Schauspielen, welche seit den ältesten Zeiten in Rom ein Theil des Gottesdienstes waren, später freilich mit der zunehmenden Häufigkeit einen Theil ihres religiösen Charakters einbüßten und mehr zu Lustbarkeiten wurden, die das Volk bei guter Laune erhalten sollten, gehörten die circensischen, scenischen und amphitheatralischen. Bei den ersteren kommt die Musik nur in soweit in Betracht, als bei den ludi solennes eine Procession von Götterbildern (pompa) stattfand und dieser ging Musik voran.

Bei den scenischen Spielen wurde der Text des canticum d. h. des Monologes lyrischer Natur von einem oder mehreren Sängern nach einer von einem Componisten gesetzten Melodie mit Flötenbegleitung abgesungen.[3]) Das canticum aber war den meisten, wenn nicht allen Gattungen des römischen Dramas, der Tragödie und Komödie gemein. Der Chor hatte nur die aus der Nachbildung griechischer Originale entstandene Tragödie. Seine Gesänge wurden von der Flöte des choraules begleitet, während zu den Solovorträgen der pythaules[1]) spielte. Die ganze zum **Drama** erforderliche Musik war von einem **Komponisten**, dessen Name in den erhaltenen **Didaskalien** regelmäßig angegeben ist, **gesetzt** (dieses heißt modulari oder modos **facere**) und instrumentirt. Die Begleitung **wurde** auf der Doppelflöte ausgeführt und **zwar** entsprachen die tieferen tibiae dextrae dem Charakter einer ernsteren, die höheren **tibiae** sinistrae oder sarranae dem einer **heiteren** Musik, während durch die Verbindung **beider** (tibiae impares) ein gemischter **Charakter** erreicht wurde.

Freilich entartete später die ursprünglich strenge und einfache Musik durch **Verstärkung** und Erweiterung der Instrumente **und** durch Verweichlichung der **Kompositionen.** Darum mag wohl der hl. Hieronymus **ausgerufen** haben: tibia, lyra, cithara **cur facta sint nesciat** — eine christliche **Jungfrau** soll gar nicht wissen, warum diese **Instrumente** gemacht sind.

So sagt Horatius in seiner Ars poetica V. 202 (vgl. Ambros I, S. 518):

Ohne Metall sonst waren und nicht wetteifernd der Tuba
Tibien, sondern verdünnt, einfach und mit weniger Öffnung
Ganz unpassend zu blasen dem Chor als begleitende und um
Noch nicht Sitze gedrängt zu voll mit dem Tone zu füllen.

V. 211: accessit numerisque modisque licentia maior
Versmelodien und Musik ward größere Freiheit.

V. 214: So gab Tanz und Pracht nun der Tibienbläser der alten
Kunst und schleppt ein langes Gewand umher auf der Bühne.

Bei dem mimus, einem Charakterbilde aus dem gemeinen Leben und dem pantomimus, der Darstellung eines dramatischen Gegenstandes durch bloßen Tanz uud rhythmische Gestikulation, welche in der Kaiserzeit der größten Gunst sich erfreuten, zeigte sich eine abscheuliche Verkommenheit des Geschmackes: alles war auf sinnlichen Reiz berechnet und man überschritt durch obscöne Geberden u. s. w. alle Grenzen des Anstandes.

[1]) Die Doppelflöte scheint am meisten unserer Clarinette und Oboe entsprochen zu haben. Vgl. Friedländer Sittengeschichte III, S. 238 Westphal, Harmonik S. 21.

[2]) Döllinger, Judenthum und Heidenthum — S. 525 Nr. 111.

[3]) Marquardt, a. O. 540.

[1]) ὁ τὰ πύθια αὐλῶν, der auf der Flöte den Kampf des pythischen Apollon mit dem Drachen spielt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wer genauer darüber sich unterrichten will, darf nur z. B. Friedländers Sittengeschichte Roms, 2. Band S. 414—459, 3. Band, S. 233—276 lesen.

Bei den amphitheatralischen Spielen begann die Gladiatur mit einem Paradezug der Kämpfer durch die Arena: Ave imperator, morituri te salutant! Sei gegrüßt Kaiser! die sterben wollen, grüßen dich! Im Zuge befanden sich dabei die tubicines, tibicines und cornicines.[1]) Zu dem Gefechte mit scharfen Waffen gab der düstere Schall der Tuben das Zeichen und unter dem Schmettern der Trompeten und Hörner, den schrillen Tönen der Pfeifen und Flöten begann der Kampf.[2])

Wie also die Instrumentalmusik bei dem Ritus der Opfer und des Gebetes einen rein äußerlichen, nicht im geringsten der Verehrung der Gottheit dienenden Charakter hatte, so wurde sie durch ihre Verbindung mit der Lascivität und der Korruption der scenischen und amphitheatralischen Spiele in die Entartung dieser hineingezogen und war ganz im Dienste der Aufregung aller sinnlichen Leidenschaften. Sie wurde obwohl amica templi, die ministra luxuriae,[3]) aus der Freundin des Tempels die Dienerin der Wollust.

5. Die Behauptung Gerberts de mus. eccles. tom. I. p. 9: Instrumenta varia musica in sacris judaicis fuisse adhibita dubitare non licet — daß beim jüdischen Gottesdienste verschiedene musikalische Instrumente gebraucht wurden — wird Niemand bestreiten; wie aber stand es mit der hebräischen Tempelmusik im ersten Jahrhundert n. Chr.? Ohne Zweifel hat man bei der Wiedererbauung des Tempels nach der Rückkehr aus dem Exil das gottesdienstliche Rituale in der Davidisch-salomonischen Tradition wieder aufgenommen. Zu ihr aber gehört die Instrumentalbegleitung (im Unisono und in der Oktav) der Melodieen.[4]) Die Instrumente waren vor allem Saiteninstrumente, die entweder mit den Fingern gerissen oder mit dem Plektrum geschlagen wurden: die kleine tragbare, dreieckige Harfe (Kinnor), dann ein Griffbrettinstrument (Hasur), eine mit beiden Händen zu spielende Harfe (Nebel), ein viereckiges mit Saiten bespanntes harfenartiges Instrument (Psalter), ein oblonges Psalter (Asor, Nassor), endlich größere, mit vielen Saiten bespannte halbkreisförmige Harfen. Man zählt gewöhnlich 15 Begleitungsinstrumente (Zithern und Harfen) und 12 melodieführende (Flöten), während die Trompeten und Posaunen zur Verstärkung (der Harmonie?) gebraucht wurden.

Soviel darf wohl im Geiste der jüdischen Gottesverehrung angenommen werden, daß die musikalischen Instrumente dem tiefen Inhalte der religiösen Poesie und den mit der Poesie harmonischen Melodieen entsprechend angewendet wurden.

Tacitus in seinen Historien (V, 5) redet von den hebräischen Priestern: tibia tympanisque concinebant — sie spielten auf der Flöte und den Pauken; letztere mögen wohl jene ägyptischen, leicht mit einer einzigen Hand zu schwingenden und auf der einen Seite mit Pergament bespannten Schellenreifen gewesen sein, deren Fläche mit dem Rücken der Knöchel der Finger der rechten Hand geschlagen wurde, während die linke Hand das Korpus des Instrumentes schüttelte und auf diese Weise die daran lose befestigten dünnen metallenen Schellen heftig ertönen und rasseln ließ.[1])

Das Bild der zum Berufen der Gemeinde bestimmten Trompeten ist auf dem Titus-Bogen in Rom uns erhalten.

Unberücksichtigt mag die Meinung Plutarchs bleiben, der von den Juden sagt, „sie bedienten sich bei ihren „Bakchusfesten“ (?) kleiner Trompeten, wie die Argiver, während die Leviten auf Zithern spielten.“

Am 17. August 70 wurde der Tempel in Jerusalem zerstört, die alte Tempelmusik hörte auf; aber vergeistigt und verklärt lebt sie in der Musik der christlichen Kirche fort.

Erste Periode.

Bis zur Polyphonie.

I. Das patristische Zeitalter.

6. Die altchristliche Kirche. Die rituellen Formen des christlichen Gottesdienstes setzten sich aus den naturgesetzlichen, allgemein-menschlichen Kultbestandtheilen des

[1]) Marquardt, a. O. S. 564.
[2]) Friedländer, a. O. II. S. 362.
[3]) Ambros, I. S. 525.
[4]) Kraus, Encyklopädie, II, 452. Vgl. damit Naumann, Illustrirte Musikgeschichte, S. 70, der für eine Harmonie eintritt. Vgl. Thalhofer, a. O. S. 526.

[1]) Naumann, a. O. S. 68.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Heidenthums und aus den positiv angeordneten und göttlich befohlenen des Judenthums zusammen:[1]) es finden sich in der Liturgie die einen und die anderen. Da nun, wie gehört, die Gebete und Opfer bei Heiden und Juden vollzogen worden sind unter Verwendung von Instrumenten, so könnte man vermuthen, daß Heiden- und Judenchristen traditionell ihre musikalischen Gepflogenheiten auf den christlichen Gottesdienst vererbten, daß man also auch in den ersten christlichen Jahrhunderten Gebete und Opfer mit Instrumenten begleitete.

Ist diese Vermuthung richtig? was berichtet uns darüber die patristische Literatur? und wenn reiner Vokalgesang bei der Liturgie angewendet wurde, warum geschah das? wurden nicht vielleicht in außerliturgischen, christlichen Privatversammlungen Instrumente verwendet?

Die Quellen zur Beantwortung dieser Fragen fließen sehr spärlich; doch kommt es ja nicht auf die Zahl der Väterstellen, sondern vielmehr auf ihre Klarheit und Bestimmtheit, auf ihre Bedeutung und Gewichtigkeit an.

Bei dem innigen Zusammenhange zwischen dem liturgischen Gesange und der Opferfeier ist es wohl vor allem auch angezeigt, darauf hinzuweisen, wie die heiligen Väter des Morgen- und Abendlandes von diesem hehrsten und wundervollsten Geheimnisse des Glaubens als einem höchsten und wahren Opfer, von einem schauererregenden Opfer reden, das an die Stelle der vorbildlichen Opfer des A. T. getreten sei, wie im unblutigen Opfer des Altares das Lamm Gottes mystisch und sakramental geopfert werde, um das Andenken an das Kreuzopfer stets lebendig zu erhalten; sie verlangen tiefste Andacht und höchste Ehrfurcht, von dem opfernden Priester Jungfräulichkeit und engelgleiche Reinheit des Herzens.[2])

Doch darauf sei nur hingedeutet, um die Sprache der Väter, ihre Worte „voll Geist und Leben" zu verstehen.

7. Von den Vätern des zweiten Jahrhunderts sei vor allem angeführt der Alexandriner Titus Flavius Clemens, geboren gegen die Mitte des 2. Jahrhdts., gestorben um 217. Um sich in der Kenntniß der christlichen Wahrheit möglichst zu vervollkommnen, suchte er die berühmtesten Lehrer der Christenheit auf, bei welchen die apostolische Lehre am reinsten und vollständigsten zu finden war. Zu diesem Ende durchwanderte er Italien und Griechenland, den Orient und Palästina, bis er endlich nach Ägypten kam und dort in Alexandria Vorsteher der Katechetenschule wurde. Diese war damals die Hochschule der ganzen Christenheit: nicht nur alle Zweige der Profanwissenschaften wurden gelehrt, sondern auch das Christenthum selbst nach seiner theoretischen und praktischen Seite tief und gründlich erörtert und wissenschaftlich behandelt. Er schrieb ein Werk, betitelt „der Pädagog", in 3 Büchern, zur sittlichen Bildung der tief gesunkenen Heiden; es ist also kein liturgisches Buch; besonders im II. und III. Buche ertheilt er Vorschriften in Bezug auf den Leib, die Seele, die äußeren Dinge mit beständiger Rücksicht auf die heidnischen Sitten und Gebräuche; Essen, Trinken, Gastmahle und andere Unterhaltungen 2c. werden auf die Grundsätze des Christenthums zurückgeführt. Da sagt er nun im 4. Kapitel des 2. Buches: „Uno instrumento verbo solo pacifico nos utimur quo Deum honoramus, non amplius veteri psalterio et tuba et tympano et tibia quibus mos erat iis qui in bello se exercebant Deique metum contemserunt et simul congregatis concionibus in choris uti ut per eiusmodi modos solutus ac deiectus animus excitaretur. (Und etwas später) Haec est gratiosa ac iucunda nostra comessatio. Et si ad lyram vel citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio. Hebraeum justum regem imitaberis qui Deo est gratus et acceptus: Exultate justi in Domino, rectos decet laudatio! Confitemini Domino in cithara! in psalterio decachordo ei psallite! Numquid decachordum psalterium verbum Jesum significat qui manifestatur elemento decadis?"[1])

„Nur ein Instrument gebrauchen wir, nämlich bloß das Wort des Friedens, womit wir Gott verehren, nicht mehr das alte Psalterium, die Trompete, die Pauke, die Flöte, wie diejenigen gewöhnlich, welche im Kriegsdienst sich übten, die Furcht Gottes

[1]) Vgl. darüber Thalhofer a. O. Allgemeine Liturgik, Erstes Hauptstück § 11 — Viertes Hauptstück.

[2]) Siehe darüber z. B. Gihr, das heil. Meßopfer § 14.

[1]) Gerbert, de cantu et m. s. I. p. 210.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verschmähten, zugleich auch bei Versammlungen in Chören sie benützten, damit ihr ungebundener und mutloser Sinn angeregt werde. — Darin besteht unser gemeinschaftliches Mahl, voll Anmut und Annehmlichkeit. Wolltest du auch zur Lyra oder Cither singen und psalliren, so trifft dich kein Tadel. Den gerechten Juden-König wirst du nachahmen, der Gott angenehm und gefällig ist! Freuet euch, ihr Gerechten! im Herrn! Den Gerechten ziemt Lobpreis! Preiset den Herrn auf der Cither, auf dem zehnsaitigen Psalterium, lobsinget ihm! Bedeutet denn nicht dieses Jesus, der versinnbildet wird durch die Dekade?"

Diese Stelle genügt vollständig, um den Geist der altchristlichen Kirche in Bezug auf Instrumente kennen zu lernen. a. Nicht vom liturgischen Gesange ist die Rede, sondern von einem solchen bei privaten, außerkirchlichen Versammlungen — gerade so wie das der Fall bei den bekannten Paulinischen Stellen[1]) (an die Epheser und Kolosser). Aber wir können schließen: wenn der Geist des Friedens diese kriegerischen, aufregenden, leidenschaftlichen Instrumente schon im außerkirchlichen Zusammenleben, bei Gastmählern, verbietet, um so mehr kommen sie nicht zur Anwendung beim Gottesdienste. Schon im Anfange des 2. Jahrh. waren (vgl. Kraus, Real-Encyklop. unter „Agapen") der eucharistische Gottesdienst und die gemeinschaftlichen Gastmähler getrennt und völlig auseinander gehalten. Bekannt ist, daß den Schluß dieser „comessationes" „Mahle" Gesänge und Gebete bildeten. Vgl. dazu Cyprian (ad Donatum): „sonet psalmos convivium sobrium, Psalmen mögen erschallen bei diesem Mahle der Mäßigkeit."

b. Wenn Cither und Lyra zum Gebrauche kommen, so findet der hl. Vater den Grund der Erlaubtheit in ihrer Beziehung auf Christus. Wer verkennt hierin die geistige Auffassung, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren sich erhebt? Überhaupt haben es die hl. Väter nicht vergessen, daß der christliche Gottesdienst im Geiste und in der Wahrheit zu geschehen.

8. Und Johannes Chrysostomus, der große Patriarch von Konstantinopel! geb. 347, gest. 407.

Zum 145. Psalme. „Cecinit aliquando David in psalmis et nos unacum David hodie; ille citharam habuit ex inanimatis nervis; ecclesia citharam habet ex animatis nervis intentam. Linguae nostrae nervi citharae sunt, diversum quidem sonum, sed concordem pietatem emittentes; nam et feminae et viri et senes et iuvenes discernuntur tamen secundum aetatem; non discernuntur tamen secundum rationem modulationis hymnorum."

„David sang einst in Psalmen, auch wir singen noch heute mit ihm; er hatte eine Cither mit leblosen Saiten, die Kirche aber hat eine Cither mit lebendigen Saiten. Unsere Zungen sind die Saiten der Cither, mit verschiedenem Tone zwar, aber mit einträchtiger Frömmigkeit; denn Frauen und Männer, Greise und Jünglinge kann man zwar unterscheiden nach ihrem Alter, aber nicht nach der Art ihres Hymnengesanges."

Zum 41. Psalm. „Hic non est opus cithara neque nervis extensis neque plectro nec arte nec aliis instrumentis; sed si velis, te ipsum effice citharam, cum carnis membra mortificaveris, cum corpore pulcrum concentum effeceris."

„Da ist nicht nöthig eine Cither oder aufgespannte Saiten oder ein Plektrum oder eine Kunst oder irgendwelche Instrumente; aber wenn du willst, mache dich selbst zu einer Cither, indem du die Glieder deines Körpers abtödtest, mit deinem Körper ein Concert vorführest."

Zu Ps. 150. „Illa instrumenta illis permissa fuerant et propter eorum imbecillitatem et quod eos in charitate et concordia contemperarent et mentem eorum excitarent ut lubenter facerent quae eis erant utilia et quod per talem animi delectationem vellet eos ad maius studium revocare."

„Diese Instrumente waren ihnen gestattet wegen ihrer Schwäche, weil diese sie in Liebe und Eintracht zusammenhalten und ihren Sinn anregen sollten, damit sie das, was ihnen nützlich, gerne thäten, weil Gott durch ein solches Ergötzen zu einem größeren Eifer sie bringen wollte."

Und dieser Chrysostomus in der Zeit der freien Kirche, im Glanze und Pompe des byzantinischen Gottes-Hauses und Dienstes! Herrliche Worte, welche von der unendlichen Erhabenheit der christlich-idealen Anschauung über heidnischen Formalismus und jüdische Unvollkommenheit Zeugniß geben!

[1]) Kayser, Kirchenhymnen, I, S. 19.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

9. Die hl. Väter, welche Kommentare zu den Psalmen geschrieben, unterscheiden unter den Psalmen genauest diejenigen, welche gewöhnlich mit Instrumentenbegleitung gesungen wurden; sobald sie aber vom Gebrauche der Psalmen im christlichen Gottesdienste reden, erscheint es ihnen als Aufgabe der Christen, mit lebendigem Psalterium, mit belebter Cither, mit geistigen Gesängen Gott zu loben. So Eusebius, Bischof von Cäsarea, gestorben 340.

„Olim quidem cum populi ex circumcisione per symbola et figuras Deum colerent, non incongruum erat, per psalteria et citharas hymnos Deo emittere idque die sabbati praestare, otium nempe solventes et in hoc legem sabbati transgredientes. Nos vero Judaeum in abscondito servantes secundum illud Apostoli dictum: non enim qui in manifesto Judaeus est etc. vivente psalterio et cithara animata spiritualibusque canticis hymnum effundimus."

„Da das Judenvolk einst Gott durch Sinn- und Vorbilder verehrte, war es ganz passend, mit Psalterien und Cithern Gott Hymnen zu singen und zwar am Sabbate, um so die Sabbatruhe zu beachten und dabei zur Erfüllung des Sabbatgesetzes überzugehen. Wir aber, die im Verborgenen den „Juden" beobachten (spielen) nach des Apostels Wort: nicht der, welcher offen ein Jude u. s. w. wir bringen Hymnen dar auf lebendigem Psalterium, belebter (beseelter) Cither und mit geistigen Gesängen."

In ähnlicher Weise erklärt der Alexandriner Clemens den 150. Psalm.

10. So auch Hilarius, Bischof von Poitiers, gest. 368. Er erklärt allegorisch und meint damit fidelium cantus sonitusque hymnorum solas voces den Gesang der Gläubigen, den Schall der Hymnen, bloß die menschlichen Stimmen.

11. Nicht anders Basilius, der Erzbischof von Cäsarea, gest. 379.

Hilarius und Basilius citirt deswegen Prätorius in seinem Syntagma musicum mit Unrecht, um zu zeigen, daß man in der alten Kirche musikalische Instrumente benützte.

12. Ambrosius, 374 zum Bischof von Mailand konsekrirt, setzt geradezu den profanen Gebrauch der Instrumente dem Hymnengesang entgegen.

„Non immerito vae illis qui mane ebrietatis potum requirunt, quos conveniebat Deo laudes referre, praevenire lucem, vacare orationi, occurere soli justitiae qui nos visitat et exurgit nobis. Sic nos Christo, non vino et sicerae surgamus. Hymni dicuntur et tu citharam tenes? psalmi canuntur et ter psalterium sonas aut tympanum? merito vae qui salutem negligis, mortem eligis."

„Wehe mit Recht jenen, welche schon am Morgen den Trunk und die Trunkenheit aufsuchen, während sie doch Gott lobsingen, dem Tagesanbruche zuvorkommen und dem Gebete obliegen, der Sonne der Gerechtigkeit, welche uns heimsucht und für uns sich erhebt, entgegen gehen sollen! So laßt uns Christo, nicht dem Weine und dem Berauschenden uns erheben! Hymnen werden gesungen und du hältst die Cither in der Hand! Psalmen und du spielst das Psalterium oder Tympanum! Mit Recht wehe dir, der du dein Heil vernachlässigest und den Tod wählest!"

13. Unter den Briefen des hl. Hieronymus findet sich ein Brief ad Dardanum; dieser Dardanus nun beschreibt die Instrumente wie sie in den Psalmen vorkommen, aber er erwähnt nicht eine Silbe von ihrem Gebrauche beim christlichen Gottesdienste.[1])

14. Von dem Verfasser der quaestiones et responsiones (von den Maurinern dem 4. oder 5. Jahrh. zugetheilt) wird die 107 qu. entschieden: „in ecclesiis resecatur usus eiusmodi instrumentorum ac simplex est relictus cantus." „In den Kirchen wird der Gebrauch derartiger Instrumente verworfen und einfach der Gesang beibehalten."

15. Der hl. Kirchenlehrer und Bischof Augustinus (geb. 354, gest. 430) erwähnt (enarr. II. in ps. 32) den hl. Aurelius, der aus der Kirche des hl. Cyprian, in welcher der Leib des Heiligen ruhte, diejenigen vertrieben habe, welche die Nächte hindurchbrachten mit Tanzen und Instrumentenlärm, an dessen Stelle habe er die Vigilien angeordnet. „Brachte dieses die Einrichtung der Vigilien im Namen Christi nicht zu stande, daß die Cithern von diesem Orte verdrängt werden?" „Nemo convertat cor ad organa theatrica" — „Keiner wende das Herz theatralischen Instrumenten zu." Wie sehr

[1]) Gerbert, de cantu I, 212.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

paßt diese Stelle zu der in den Confessiones geäußerten Furcht, über dem sinnlich Angenehmen den heiligen Text vergessen zu haben!

16. Der Syrer Ephräm, gestorben 378 (vgl. Battlog, Kirchenchor 5. Jahrg. 1875 Nr. 2. S. 13).

Rede auf das Osterfest: „Auf solche Weise sollen wir also die Feste des Herrn feiern, nicht mit eitlem Gepränge, sondern auf gotteswürdige Art, nicht weltlich, sondern überweltlich. Wir brauchen nicht die Vorhöfe mit Kränzen auszuschmücken, nicht Chöre zum Singen und Tanzen aufzustellen. Wir dürfen nicht die Gesichter schminken, durch Flöten und Citherspiel dem Gehör schmeicheln, reichliche Kleider anziehen und ringsum von Gold glänzen.... Wir hingegen wollen alle miteinander, Kleine und Große, Weiber und Männer, Mönche und Nonnen, christlich u. fromm die Feste des Herrn, wie wir gelehrt worden sind, mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern feierlich begehen. Bekränzen wir die Plätze vor den Thüren wie Christen, und nicht wie die Heiden mit Lorbeeren und Blumen und anderem Zeuge, wie es die Heiden und Juden thun!"

Der Heilige stellt hier den christlichen Gottesdienst dem heidnischen und jüdischen gegenüber. Hier sind Tanzmusik, schmeichelndes Flöten- und Zitherspiel, Lorbeer- und Blumengewinde, Kleiderpracht und Aufwand; dort aber bei den Christen hört man Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder.

In ganz ähnlicher Weise spricht sich Gregor von Nazianz aus (or. 33).

17. Aus den angeführten Stellen ist wohl ersichtlich, daß der Geist der altkirchlichen Liturgie die Instrumente irgend welcher Art beim eigentlichen Gottesdienste perhorrescirte und zwar deswegen, weil der Christen Gebet und Opfer vor allem ein geistiges, canticum spirituale, ein Citherspiel mit lebendigen Saiten, concors pietas, eine Harmonie der Frömmigkeit, ein concentus pulcher ein schönes Concert durch die Abtödtung sein sollte. Und so hielt man es in den verschiedenen Theilen der christlichen Kirche, in der römischen, griechischen, afrikanischen Kirche, im Laufe des patristischen Zeitalters.

Nicht also deswegen

a. weil „die Klugheit es verbot, in Zeiten der Verfolgung jede laute, weit schallende Musik zu pflegen",[1]) denn in den Katakomben, wo der Gottesdienst gehalten worden war, hätte man unter der Erde Instrumente (und hätten sie den Lärm der Davidischen Tempelmusik gemacht) ebenso wenig gehört als man durch die Erde hindurch, zur Oberfläche hinauf den Psalmen- und Hymnengesang hörte. Und wie könnten wir die in hl. Glaubensbegeisterung versammelte Christenschaar uns denken, immer in Furcht, damit nichts an die Oberfläche dringe, mit gedämpfter Stimme (wie Ambros II, S. 6 sagt und nach ihm viele) singen?

Überdies wurden Instrumente nicht angewendet auch dann, als die Kirche frei geworden und in herrlichen Basiliken Gottesdienst gehalten wurde, wo sie sich nicht mehr zu fürchten brauchte.

b. Allerdings ist es richtig, Tibien, Tuben 2c. fanden bei den heidnischen Opfern und in den Theatern zur Begleitung der üppigen Tänze und Pantomimen Verwendung; aber hätten die Christen keinen anderen Grund gehabt, um die Instrumente nicht zu verwenden, dieser hätte nicht hingereicht; denn bekanntlich nahm die erste christliche Kunst manches Heidnische in den Kultus auf, nachdem es demselben eine andere Bedeutung gegeben, gleichsam es konsekrirt hatte.

c. „Es war nicht nöthig (Ambros, S. 5), den künstlichen Gesang durch Instrumente zu lenken und zu leiten; der natürliche Tonsinn genügte."

Daß der Psalmengesang einfach war, gewisse Intonationen, Acclamationen und Responsorien dem Sprechen näher standen als dem Singen, das ist wohl klar; denn es ist ja heutzutage nicht anders. Aber man darf mit dieser Annahme von der Einfachheit nicht zu weit gehen: wir haben ja auch Hymnengesänge, den Vortrag von neuen liturgischen Gesangsstücken auf der Grundlage der klassisch-griechischen Musiklehre.

Wie könnten sonst die Väter von Vorzügen des christlichen Gesanges vor dem heidnischen, von seiner musikalischen Schönheit reden! wie könnten sie gegen alle Verweichlichung derselben eifern![2])

d. Nein der Hauptgrund war immer der heilige Ernst und die Anbetung im Geiste, welche man gefährdet glaubte durch die

[1]) Kraus, Realenc. II, 457.
[2]) Vgl. Lüft, Liturgik, II. B. S. 203.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Instrumente. Wegen ihrer hohen religiösen und sittlichen Begeisternng, welche die altchristliche Kirche auszeichnete, bedurfte sie der instrumentalen Mittel nicht. Und darin sahen die Väter die Inferiorität der jüdischen Kirche, welche dieses sinnlichen Mittels benöthigte.

e) Für uns handelt es sich zunächst um die Liturgie. Wir können schließen, wenn man schon in außerliturgischen Versammlungen nicht gerne die Instrumente zuließ und Beschränkungen machte, obwohl natürlich in weltlicher Musik rings um die heiligen Opferstätten der Instrumentenlärm ertönte, um wie viel weniger ließ man sie bei der liturgischen Feier, beim heiligen Opfer zu.

f. Wenn es auch noch in der Geschichte der Liturgie in Bezug auf die apostolische, vornicänische Opferfeier manche dunkle Punkte gibt, soviel steht fest, daß bei der Oblation, Consekration und Communion, also den integrirenden Kultbestandtheilen der Liturgie von keiner der liturgischen Quellen die Instrumentalmusik auch nur mit einer Silbe erwähnt wird.

Der erste, lebendige, intensivste Geist des religiösen Glaubens, des innigsten Liebefühlens, so wesentlich, so ganz wie der Himmel von der Erde verschieden von der Äußerlichkeit und dem abergläubischen Ceremoniel des heidnischen Kultus, wollte und brauchte sie nicht. Ja, ich möchte fast sagen, wir könnten uns die ursprüngliche apostolische, vornicänische Liturgie kaum unter Flöten und Trompeten vorstellen. Hätte übrigens der christliche Genius die Instrumentalmusik homogen sich gefühlt, so würde die schöpferische Kraft der christlichen Ideen, welche einen Orpheus umbildeten zum christlichen Symbol oder aus den vorhandenen architektonischen Vorlagen einen neuen Baustil sich gestalteten, auch der Musik der Instrumente einen neuen Geist eingehaucht und eine neue Form derselben in's Leben gerufen haben. Wer möchte das leugnen? Die Zeit ist ja vorüber, in welcher man die ersten Christengemeinden nur aus ungebildeten, niedrigen Ständen angehörigen Elementen bestehend dachte; die christliche Archäologie belehrt uns nach den neuesten Resultaten eines anderen.

Und so mögen die von mir aufgestellten Hypothesen wohl begründet sein.

Landshut. **Prof. A. Walter.**

Motivierung

des

neukomponirten III. Chores in sechs 12stimm. Compositionen Palestrina's.

(26. Band der Gesammt-Ausgabe.)

Im 26. Band der Gesammtausgabe von Pierluigi da Palestrina's Werken befinden sich als Anhang sechs zwölfstimmige Compositionen (vier Psalmen, ein Motett und die Marianische Antiphon Salve Regina), welche das volle Interesse des Unterzeichneten dadurch in Anspruch nahmen, daß er in Folge dringender Aufforderung des Herausgebers den Versuch wagte, den fehlenden 3. Chor zu genannten Compositionen neu zu schaffen, beziehungsweise zu ergänzen und nachzuempfinden.

Aus einer im Vorworte des erwähnten Bandes mitgetheilten Erzählung Baini's (pag. IV) geht nämlich hervor, daß der 3. Chor schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts nicht mehr existirte und nur der Ausweg übrig blieb, die authentischen Kompositionen Pierluigi's ohne diesen 3. Chor oder in einer Neubearbeitung desselben der Öffentlichkeit zu übergeben.

Der Unterzeichnete ist nicht ohne Bangen an die gestellte Aufgabe herangetreten; viele Mühen und die Mußestunden eines Frühlings und Sommers hängen an dieser Arbeit. Aber er war dadurch veranlaßt, in die Werkstätte des großen Präneſtiners einzudringen und besonders in Bezug auf die mehrchörige Composition dem Genius des Meisters nachzugehen; durch dieses Studium ist, wenn möglich, seine Bewunderung vor dem princeps musicae sacrae noch höher gestiegen. Gleichsam zur Rechtfertigung des kühnen Versuches, benützt der Unterzeichnete die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im Kirchenmus. Jahrb. gebotene Gelegenheit, um die Wege zu zeigen, auf denen er den fehlenden III. Chor zu finden hoffte; die Art und Weise darzulegen, wie er sich diesen Chor als Ergänzung der zwei vorhandenen dachte.

Gegeben war also der vollständige I. und II. Chor, jeder zu 4 gemischten Stimmen; diese beiden Chöre waren zu ergänzen durch einen 3. Chor, von der weder Stimmenanlage, noch Noten, Text und Pausen mehr vorhanden sind. Die erste Frage lautete wohl: Welche Stimmen haben den III. Chor zu besetzen? Die Antwort mußte sein: „Es ist kein Grund vorhanden, andere Stimmen zu wählen als jene, aus welchen auch die 2 ersten Chöre gebildet sind." Und in der That machen die folgenden Untersuchungen von selbst klar, daß der III. Chor mit dem I. und II. das gleiche Stimmmaterial haben muß. Die andere Frage: Wann hat der III. Chor zu singen, war im Allgemeinen unschwer zu beantworten. Der 3. Chor hatte vorerst die Pausen auszufüllen, welche die andern 2 Chöre gemeinschaftlich haben. Selbstverständlich geschieht diese Ausfüllung durch Compositiou der fehlenden Textworte, welche aus der hl. Schrift und den liturgischen Büchern ergänzt werden konnten.

Ferner ist aus dem Mangel der Harmonie in einem der beiden ersten Chöre oder in beiden zugleich, aus der Stellung der einzelnen Stimmen zu und gegeneinander und aus der Führung derselben die Nothwendigkeit der Aushilfe durch den III. Chor ersichtlich. Sind z. B. in einem der Chöre die 2 höheren Stimmen von den 2 tiefern abnorm weit entfernt (z. B. pag. 146, I. Chor, 3. und 4. Takt), oder werden die Anfangs in schöner, den Wohlklang bewirkender Lage singenden Stimmen in weniger gut klingende weite Lagen auseinandergeführt, (z. B. pag. 159, II. Chor: Ecce.), oder entsteht im 4stimm. Satz durch einen fehlenden Ton des Dreiklangs eine fühlbare Leere in der Harmonie (z. B. pag. 173, II. Chor, vorletzter Takt, auch die Führung des Tenor ist abnorm), so war dadurch ein Fingerzeig für das Mitwirken des III. Chores gegeben, um die Lücken auszufüllen und die Mängel zu beseitigen. Dieses Mitwirken ist aber nicht so zu verstehen, als müßte der III. Chor den ganzen Satz des andern mitsingen, sondern es zeigen jene scheinbaren Lücken oder Mängel vielmehr das Eintreten des einen oder andern Chores an, das durch das Ergänzen jener vermeintlichen Mängel erst ein recht wirksames wird. Denn wie im polyphonen Imitations-Satze der Eintritt der einzelnen Stimmen „nicht vergeblich" sein soll, so soll es auch in mehrchörigen Compositionen mit dem Eintreten der einzelnen Chöre sein. Auch aus der Gegenwirkung der einzelnen Chöre, besonders wenn sie individualisiert sind, d. h. wenn die Chöre in der Weise zu einander in Wechselwirkung treten, daß jeder Chor ein Individuum darzustellen scheint, das sich am Dialoge betheiligt, ist das Miteingreifen des III. Chores angezeigt. Es geschieht dies gewöhnlich in kurzen Sätzen, oft bei einigen Worten, welche der Componist hervorheben will und welche geeignet sind, durch das imitationsweise Ineinandergreifen der Chöre Leben und Abwechslung in den Gang der Composition zu bringen. Solche Stellen sind beispielhalber pag. 143—144: ita oculi nostri — ad Dominum; pag. 147: repleti sumus; pag. 157: Filii tui — sicut novellae; pag. 216—218: O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria u. v. a.

Endlich ist zum Schluße jeden Stückes die Mitwirkung des III. Chores selbstverständlich.

Wenn die Chöre abwechslungsweise singen, so geschieht das Eintreten des einen Chores immer[1]) während des Abtretens eines andern, nicht aber nach demselben. In gleicher Weise vollzieht sich das Abtreten des einen Chores während des Eintretens eines andern; auf Beides war bei Bildung des III. Chores Rücksicht zu nehmen. Ob nun der Eintritt dieses Chores unter der letzten oder vorletzten Note des abtretenden Chores oder noch früher zu geschehen habe, hängt von verschiedenen Umständen ab. Während z. B. auf Seite 163 das filios filiorum tuorum des I. Chores während der letzten Note des abtretenden II. Chores einsetzt, imitiert dieser II. Chor denselben Text bei der fünftletzten Note des I. Chores, und ist dadurch die Wahrscheinlichkeit des gleichen Eintrittes für den III. Chor gegeben; der Versuch brachte sofort die Gewißheit der richtigen Behandlung dieser Stelle. Ueberhaupt ließ die Behandlung gleicher Texte durch die zwei vorhandenen Chöre für die Composition des-

[1]) Die Ausnahme hievon auf Seite 148 wird später begründet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

selben Textes im III. Chor sehr oft den richtigen Schluß ziehen. So singt z. B. pag. 173 der II. Chor den Text: qui pecuniam suam; der I. Chor imitiert die Stelle mit dem Einsatz auf der letzten Note des II. Chores; dieser aber imitiert (pag. 174) sofort wieder dieselbe Stelle, aber auf der fünftletzten Note des I. Chores. Da der II. Chor beim erstmaligen Vortrage dieser Stelle im vorletzten und letzten Takte pag. 173 abnorme Stimmführung im Tenor und dazu das Fehlen der Terz zeigt, so war hier vorerst das Mitwirken des III. Chores wahrscheinlich; der Versuch, ihn unter der nemlichen Note, wie es auf nächster Seite im ersten Takte zwischen den beiden ersten Chören der Fall ist, auftreten zu lassen, brachte zweifellose Gewißheit. — Auf S. 147 ist der III. Chor durch die Harmonieen der ersten 2 Chöre veranlaßt, die Worte repleti sumus (das vorhergehende quia multum des I. Chores konnte im III. Chore nicht untergebracht werden) zu singen, wie sie im II. und I. Chore sich imitieren. Vorerst ist der Eintritt des nachahmenden Chores auf der letzten Note des abtretenden; da nun beim wiederholten Vortrage der Stelle der I. Chor schon bei der dritten Note des II. einsetzt, so war es selbstverständlich, daß auch der III. Chor bei der Wiederholung dieser Stelle dem I. Chor gegenüber ebenso eintrete. Dadurch kommt auch der II. Chor in dieselbe Lage dem I. gegenüber und wird auf diese Weise die Wechselwirkung der 3 Chöre eine sehr lebhafte.

Dergleichen Stellen lassen den Eintritt der Chöre allerdings leicht erkennen. Es gibt aber auch viele weniger klare Stellen der 2 originalen Chöre, bei deren Lesen man zwar die Nothwendigkeit des Mitwirkens des III. Chores fühlt, welche aber gerade zum Eintreten desselben keinen sichern Anhalt bieten. Besonders bietet Nro. 4, (Psalm 99: Jubilate, I & II pars) viele Schwierigkeiten in dieser Beziehung.

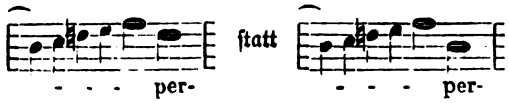
Die Frage wann der einzelne Chor abzutreten habe, fällt mit der um das Eintreten zusammen; denn wenn der eintretende erste oder zweite Chor irgend eine harmonische Lücke oder eine ungewöhnliche Führung einer Stimme zeigt, so ist das ein Beweis dafür, daß der III. Chor mit dem Vortrage seines Gesanges noch nicht fertig ist, sondern erst dann zu pausiren anfangen darf, wenn Harmonie und Stimmführung des eintretenden I. oder II. Chores gut geordnet sind.

Nach diesen Erörterungen über die Zeit des Auftretens des III. Chores ist nun die Frage zu beantworten: Was denn der III. Chor zu singen habe, mit welchen Melodieen er zu bilden und wie er harmonisch zu gestalten sei, kurz, wie der III. Chor eingerichtet werden müße.

Die genaue Kenntniß des Kontrapunktes der alten Schule vorausgesetzt, ist es vor Allem das Verständniß der polyphonen Compositionsweise Pierluigi's und seiner Zeitgenossen, welches uns die richtige Spur des III. Chores auffinden und verfolgen lehrt. Wenn es sich um eine Composition des großen Präneſtiners handelt, so ist die Willkühr ausgeschlossen. Denn eine solche Composition ist kein Produkt ungezügelter Phantasie, sondern sie ist bei aller Tiefe des Gefühles und bei aller Innigkeit der Empfindung doch immer derartig folgerichtig und einheitlich erdacht, daß der III. Chor verhältnißmäßig nur selten ganz Neues bringen darf, daß er hingegen bei gleichen Texten auch die gleichen Motive mit den andern Chören verwenden muß, wie ja hierin schon die vorhandenen zwei ersten Chöre zum Muster für den dritten dienen.

In der Polyphonie macht sich die Selbständigkeit jeder Stimme fühlbar. Jede Stimme, welche am Gesange theilnimmt, hat ihre Eigenthümlichkeit und repräsentiert deswegen ein eigenes Individuum, wenn auch noch so viele Sänger diese Stimme singen. Alle Soprane eines Chores sind ein Individuum, ebenso alle Alte u. s. w. Diese Individualität wahrt sich jede Stimme, so daß selbst im 12stimmigen Satze nie eine Stimme mit einer andern im Einklange fortschreiten darf; es dürfen also nie zwei Soprane, oder 2 Alte u. s. w. irgend einen Tonschritt mit einander gemeinschaftlich machen.[1]) Auch die Oktavenfortschreitung zweier Stimmen verbietet sich aus demselben Grunde; denn wenn

[1]) Daher soll auch der Sopran des III. Chores auf Seite 151, Takt 4 nicht mit dem des II. Chores, und ebenso auf nächster Seite bei der Repetition der Periode nicht mit dem des I. Chores im Einklange den Quintfall machen; die letzte Note dieses Taktes dürfte in h zu ändern sein, also:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auch bei der Vielheit der Stimmen der Mangel an Harmonie ausgeschlossen ist, so büßt doch durch die Fortschreitung in der Oktave, oder in der Quintdecime die Selbständigkeit der Stimmen ein.[1])

Diese selbständigen Stimmen nun singen entweder zu gleicher Zeit verschiedene Melodien, oder sie behandeln eine und dieselbe Melodie nachahmungsweise in der Art, daß eine Stimme nach der andern dieselbe Melodie ergreift und sie in ihrer Weise und ihrem Charakter und Umfange entsprechend vorträgt, während jene Stimmen, welche diese Nachahmungsmelodie bereits gesungen haben, einen Gegensatz bilden (kontrapunktieren).

Jene Melodie (oder melodische Phrase), deren innerer Gehalt den Componisten veranlaßte, sie öfter als einmal und in mehreren Stimmen nach einander hören zu lassen, nennen wir Motiv; bei längerem Festhalten einer solchen Melodie, besonders wenn sie den Hauptinhalt eines Satzes bildet, heißen wir sie Thema. Da Thema und Motiv mit dem Texte unzertrennlich verbunden bleiben müssen, da also immer mit dem melodischen Thema oder Motive auch der dazu gehörige Text auftreten muß, so eignet sich die Composition mit thematischen Durchführungen mehr für kurze, einen bestimmten, in sich geschlossenen Gedanken aussprechende Texte. In den vorwürfigen 12stimm. Gesängen finden sich solche thematische Durchführungen nicht. Denn selbst die einmalige Durchführung eines auch nur sehr kurzen Thema's durch die 12 Stimmen würde den Satz schon sehr in die Länge ziehen. Um so häufiger dagegen findet die Imitation von Motiven statt, deren Verwendung in den 2 ersten Chören einen Fingerzeig zur Bearbeitung desselben Textes für den III. Chor gibt.

Die Art und Weise, wie diese Imitation erfolgt, ist verschieden; denn es imitiert

1) entweder ein Chor den andern in ganz gleicher Weise, d. h. im Einklange jeder Stimme, z. B. pag, 143 u. f.: ita oculi nostri; — donec misereatur nostri; — repleti sumus; — opprobrium abundantibus; — pag. 157 & 158: filii tui — sicut novellae; — pag. 163 & 164: filios filiorum tuorum; — pag. 205 & 206: sumus computati (II. & III. Chor); pag. 216: O clemens (II. & III. Chor); pag. 218 & 219: O dulcis Virgo Maria, u. a.; —

oder es imitiert 2) ein Chor den andern zwar mit denselben Motiven, aber tonisch verändert, wodurch auch die Versetzung der Motive in andere Stimmgattungen bedingt ist. So z. B. kann pg. 207: O quam bonus, der III. Chor den I. recht gut und stimmgerecht nachahmen, wenn er, wie geschehen ist,

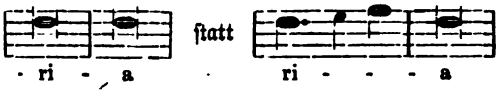
die Melodie des Soprans im I. Chor dem Alt,
" " " Altes " " " " Tenor,
" " " Tenors " " " " Sopran,
" " " Basses " " " " Baß,

aber wegen des Abtretens des I. Chores auf g und wegen des Eintrittes des II. Chores nach einem Takte auf c in die Unterquint, resp. Oberquart versetzt. — Aehnlich pag. 164: pacem, — pag. 171: et munera, — pag. 217, I. u. III. Chor in den letzten drei Takten u. s. f.

3) Es imitiert ein Chor den andern in einzelnen Stimmen genau, in andern aber in freier Weise, wie u. a. der II. Chor der eben zitierten Stelle pag. 207 zeigt, der im Sopran und Baß den I. Chor nachahmt, in den beiden Mittelstimmen aber das Motiv des Tenors I frei verwendet; — auf pag. 169: Qui non egit dolum macht sich allein der Tenor des II. Chores von der Imitation los, obwohl er die andern zwei Chöre genau imitieren könnte; er müßte dann aber die ersten 2 Noten des letzten Taktes dieser Seite einen Terzfall machen. Der Umstand, daß er es auffallender Weise nicht thut, hat seinen Grund sicher darin, daß ein anderer Chor zu gleicher Zeit dieses Intervall singt; deshalb war es wohl für die Faktur des III. Chores angezeigt, dasselbe Intervall für sich zu beanspruchen und zwar im Sopran: lingua und nicht im Tenor, der auf den 2. Schlag das a schon im I. und II. Chor aufweist. Dergleichen Abweichungen von der Imitation, besonders wenn sie in so auffälliger Weise vorkommen,

[1]) Daher ist pag. 185 vorletzter Takt im Sopran des III. Chores zu setzen:

und auf Seite 220, Takt 5 desselben Soprans:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stehen gewiß in enger Beziehung zur Faktur des III. Chores.

Endlich 4. imitieren sich mehrere Stimmen, während die sämmtlichen Stimmen in Aktion sind, besonders zum Schluße der einzelnen Stücke, z. B. 177: in aeternum; pag. 220, vom 3. Takte an: Virgo Maria.

Die Art und Weise also der Imitation in den 2 vorhandenen Chören war bei gleichem Texte auch für die Faktur des 3. Chores maßgebend. Wo die genaue Imitation eines Chores möglich war, wurde sie angewendet, das opprobrium abundantibus z. B. auf Seite 148 u. f. singt zuerst der II. Chor; der I. Chor imitiert nur im Sopran und Baß genau; der III. aber imitiert den unmittelbar vorhergehenden I. in allen Stimmen ganz genau. [1])

Wie im einfachen Chore jede Stimme eine Person darstellt, so auch in der mehrchörigen Composition jeder einzelne Chor. Der Doppelchor stellt seinem Wesen nach 2 Chöre als 2 Personen gegen einander; der 3fache deren 3 u. s. w. Es hat daher in der mehrchörigen Composition jeder Chor gleiches Recht und gleiche Pflicht. Jeder kann einen Satz, ein Motiv den andern Chören zur Nachahmung vorlegen; es ist der II. oder III. Chor nicht etwa dem ersten untergeordnet, sondern sie sind gleich selbständig. Daher trifft es sich öfter in unsern Chören, daß der III. Chor die Imitationsmotive angibt, welche dann von den andern Chören nachgebildet werden; in solchen Fällen war daher der III. Chor aus dem nachfolgenden Satze des einen oder andern der vorhandenen Chöre abzuleiten. So hat z. B. auf Seite 142 und 143 der III. Chor die Worte zu singen: Et sicut oculi ancillae in manibus dominae suae; die Anzahl der für den III. Chor an diesem Platze festgesetzten Pausen läßt die ganze Wiedergabe dieses Textes zu: in manibus dominae suae werden auch von den andern Chören nacheinander gesungen; es war also angezeigt, sie im III. Chor so zu komponieren, wie sie in den andern Chören nachfolgen, so nemlich, daß die nachfolgenden 2 Chöre als nachahmend erkennbar sind. Aehnlich pag. 171: adversus proximos suos. Auch die folgenden Sätze: ita oculi nostri — ad Dominum —, donec misereatur nostri; pg. 147: repleti sumus; pg. 155: Beatus es; pag. 160: qui timet Dominum; pg. 163: et videas; pg. 169: Qui non egit dolum; pag. 172: qui jurat; pag. 174: et munera; pag. 206: sumus computati — werden vom III. Chore den andern zur Nachahmung vorgelegt, oder mit andern Worten: der III. Chor bringt dieselben Melodieen zu diesen Texten, wie sie im I. oder II. Chore nachfolgen.

Die bisher angeführten Fälle zeigen die 12stimmigen Compositionen Pierluigi's als aus drei 4stimmigen Chören zusammengesetzt, welche in gegenseitiger Wechselwirkung den Text behandeln. Sie wachsen nur durch das Ineinandergreifen beim Auf- und Abtreten zur Acht- und Zwölfstimmigkeit, immer auf kurze Zeit an, und in diesem Wechsel der Chormassen liegt eben ein großer Reiz. Gegen den Schluß der einzelnen Stücke aber treten alle Stimmen in Aktion; doch auch hier bewahrt jeder Chor seine Selbständigkeit.

Das kunstreichste Muster eines 12stimm. Satzes in drei zugleich singenden Chören ist ohne Zweifel der Schluß des 1. Mottets (Ps. 122). Die Worte: et despectio superbis (p. 150 u. f.) werden zuerst vom 1. Chor in langgezogenen Noten, vom 2. aber in bewegten Figuren gesungen; bei der Repetition der Periode übernimmt der 2. Chor die langgezogenen Noten des 1. Chores, der 1. aber bringt nur im Sopran den Gesang, den der 2. Chor eben beendigt hatte; die andern 3 Stimmen bringen scheinbar neue Melodieen. Wie ist nun der 3. Chor zu gestalten?

Es wäre ein unverzeihliches Attentat auf des Präneſtiners so hohen Kunstsinn und staunenswerthe Formgewandtheit gewesen, bei der Faktur dieses fehlenden Chores planlos und willkürlich zu verfahren. Die aufmerksame Betrachtung führte denn auch zum Versuche, mit bereits im 1. und 2. Chore Vorhandenen den 3. Chor zu bilden, und dieser Versuch erwies sich denn auch als richtig. Jene scheinbar neuen Melodien des I. Chores bei der Repetition der Periode im Alt, Tenor und Baß (pag. 162) erhielt der 3. Chor beim erstmaligen Vortrage der Periode (pag. 151 und letzter Takt pag. 150), bei der Repetition aber übernimmt er im Sopran, Alt und Baß, was zuvor der II. Chor gesungen hatte; nur der Sopran des III. Chores war neu zu bilden. Weil aber die Soprane in den 2 ersten Chören bei der

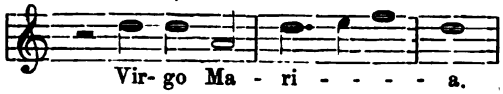
[1]) Die Schlußnote dieser Stelle im III Chor (pag. 150, Takt 1) soll in eine semibrevis (𝅗𝅥) korrigiert werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Repetition der Periode ihren Part einfach vertauschen, so hat der Sopran des 3. Chores bei der Repetition der Periode seinen Part zu wiederholen. Es sind also auch hier im 12stimmigen Satze in der That 3 verschiedene selbständige Chöre thätig, welche bei der Repetition des Textes ihren Part gegenseitig vertauschen, damit nicht ein Chor zweimal das nemliche singen müße. Bezeichnen wir den Part des I. Chores (I. Periode, beginnend mit letztem Takte p. 150) mit a, den des II. mit b und den des III. mit c, so ergibt sich folgende Uebersicht der Faktur dieses 3chörigen Satzes:

	I. Periode:	II. Periode:
I.	Chor singt Part a, —	Part c, (Sopran Part b),
II.	„ „ „ b, —	„ a,
III.	„ „ „ c,[1]) —	„ b, (Sopran Part c).

Noch eine Stelle muß genauer betrachtet werden. Es ist das vielleicht das schönste und ergreifendste, was je für 3 Chöre komponiert wurde, nemlich der Schluß der Marianischen Antiphon: Salve Regina. Nachdem die ersten 3 Theile von je einem Chore, der 4. von einem Doppelchor (I & II) vorgetragen, beginnen mit dem O clemens (pag. 216) die 3 Chöre nacheinander imitationsweise aufzutreten; die eindringliche Bitte steigert sich mit o pia (pag. 217) durch enge Zusammenführung (eine „Engführung" von Chören), bis zu dem innigen o dulcis Virgo Maria (pag. 218); nachdem dieses vom II. Chor repetiert ist, beginnen die Chöre wieder in lebhaftere Wechselwirkung zu treten, bis die Steigerung mit den letzten Takten pag. 219 und den ersten pag. 220 den Höhepunkt erreicht hat, von wo an die Rückkehr zur Ruhe erfolgt. Obwohl nun die Chöre sich noch immer imitieren, erscheint doch ein Motiv besonders bevorzugt, nemlich das



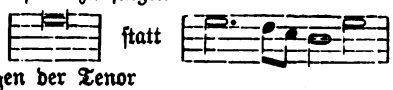
Daß dieser Schluß trotz der Zwölfstimmigkeit fein nuançirt und allmählig verhallend (mit verhältnismäßiger Betonung obigen Motives) gedacht ist, das sagt deutlich die Partitur auch ohne decresc. u. dim. Bezeichnung.

Insoferne also die Chöre dieselben Texte behandeln, konnte der 3. Chor theilweise mit absoluter Sicherheit, theilweise aber wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit als der verloren gegangene geboten werden.

Um so unsicherer ward die Lösung der Aufgabe, wenn es sich um jene Partieen handelte, welche der 3. Chor ohne irgend welche Mitwirkung des einen oder andern der ersten zwei Chöre stellen sollte. In eine bestimmte Anzahl von Takten, in bestimmten Anschlußharmonieen an die andern Chöre war ein bestimmter Text zu komponieren! Da konnte nur der allgemeine Charakter der Fassung und Auffassung der vorhergehenden und nachfolgenden Sätze in den schon vorhandenen Chören möglichst verfolgt werden; im Uebrigen mußte der Unterzeichnete seine eigene subjektive Empfindung walten lassen. So ist es z. B. sehr fraglich, ob die Generalschlagpause pag. 148, Takt 1 im Originale auch enthalten ist; aber auf das viel bewegte repleti sumus (pag. 147) ist die Pause wohl das richtige Mittel, die Aufmerksamkeit der Hörer auf das dem III. Chore allein zukommende despectione zu wenden. — Sichere Anhaltspunkte bot nur das non movebitur pag. 176, III. Chor durch die in den andern Chören pag. 177 nachfolgenden gleichen Motive über demselben Texte.

Es wäre noch ein eigenes Wort zu reden über Nr. 4, Ps. 99: Jubilate Deo omnis terra; doch mag die Bemerkung genügen, daß hier die zwei vorhandenen Chöre am wenigsten sichere Anhaltspunkte für die Bildung des fehlenden Chores boten. Die vorhandenen 2 Chöre sind bei salme mehr als bei den anderen fünf Compositionen in Thätigkeit; dabei zeigen sie aber so viele harmonische Lücken und so vielfach auffallende Führung der Stimmen, daß die Mitwirkung des III. Chores fast beständig in Anspruch genommen ist. Auch zeigen die ersten 2 Chöre nicht die sorgfältige Behandlung, wie wir sie in den übrigen Mo-

[1]) Pag. 151, vorletzter Takt im III. Chor hat der Sopran zu singen



dagegen der Tenor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tetten gefunden haben. Die Schwierigkeit der Arbeit wurde erhöht durch die Aufgabe: einen 3. Chor als Ergänzung beizugeben, der den gleichen Stil mit den beiden ersten einhält und die gleichen Motive mit denselben möglichst verwerthet, ohne nur Lückenbüßer zu sein.

Mit diesen Darlegungen mag die anfangs gestellte Aufgabe „Rechenschaft über die Art und Weise der Ergänzung des 3. Chores zu den sechs Kompositionen für 12 Stimmen im 26. Bande der Gesammtausgabe abzulegen", erschöpft sein. Alle andern Fragen über den Zweck der Mehrchörigkeit, über das Massenhafte derselben gegenüber dem einfachen Chor, über die Ausführung mehrchöriger Compositionen, über die von Palestrina beliebte Anwendung mehrerer Chöre als Ausdrucksmittel u. s. w. liegen außerhalb unserer Rechtfertigung.

Nur einen Wunsch erlaubt sich der Unterzeichnete noch anzufügen: Möchten obige Auseinandersetzungen dazu beitragen, das Interesse am Studium der Compositionen von Giovanni Pierluigi da Palestrina immer mehr zu fördern.

Regensburg. **Mich. Haller.**

Lodovico Grossi da Viadana.

Eine bio-bibliographische Studie.

Schon vor zwölf Jahren erschien bei Ricordi in Mailand eine Monographie [1]) über Viadana, die aber in Deutschland, gleich ähnlichen Arbeiten der italienischen Localpatrioten in Provinzialblättern, historischen Vereinsacten u. s. w. beinahe (eine rühmliche Ausnahme macht Dr. Hugo Riemann's Musiklexikon) gänzlich unbeachtet blieb. Es fehlt nämlich in Italien ein bedeutendes Centralorgan für Musikgeschichte und Musikwissenschaft, das von solchen Arbeiten Notiz nehmen und sie dem internationalen Schatze einverleiben müßte, und so kommt es, daß viele wichtige Entdeckungen und neue Resultate für die Musikgeschichte, kaum gemacht und gewonnen, wieder in das Dunkel der Vergessenheit zurücksinken.

Wenn in den folgenden Zeilen auf Grund der documentarischen Belege Parazzi's über die Lebensumstände Viadana's authentische Nachrichten gebracht werden können, so sind hingegen die bibliographischen Notizen des genannten Autors, obwohl ihnen die genauen Katalogzettel des ausgezeichneten Bibliothekars Gaetano Gaspari in Bologna zu Grunde liegen, ungenau und lückenhaft. Parazzi unterließ die Mitteilung der aus den Publikationen, Vorreden und Titeln sich ergebenden Notizen und zulässigen Folgerungen; deswegen, sowie in Folge des breiten Styles und auf Nebensächlichkeiten verschwendeten Inhaltes, läßt sich das Hauptresultat des wirklich Neuen in Parazzi's Broschüre auf einige Zeilen zurückführen. Über die Bedeutung Viadana's in der Musikgeschichte beschränkt sich Parazzi auf das Urtheil von Fétis in der biographie universelle des musiciens.

Der eigentliche Familienname des unter der Bezeichnung Viadana bekannten Komponisten ist Lodovico Grossi, sein Geburtsort aber Viadana, ein Städtchen von 7000 Einwohnern bei Cremona, das damals zum Herzogthum der Gonzaga in Mantua gehörte. Als feste Stützpunkte dieser Thatsache, gegenüber der bisherigen Annahme, Lodi [1]) sei der Geburtsort Lodovico's und Viadana sei Familienname, führt Parazzi folgende Zeugen vor:

1. Eug. Cagnani, ein Zeitgenosse Viadana's, nennt in einer Sammlung mantuanischer Schriftsteller (1612) unter andern auch Lodov. Viadana als Komponisten des mantuanischen Landes.

[1]) Della vita e delle opere musicali di Lodovico Grossi-Viadana, inventore del Basso continuo nel secolo XVI. per Antonio Parazzi, arciprete di Viadana. Regio stabilimento Ricordi, Milano, Firenze, Roma, Napoli, Londra. Preis 1 Fr. 50. Titel ohne Jahreszahl, aber das Vorwort des Verfassers datirt vom 28. Okt. 1876. 8°., 56 Seiten Text mit Holzschnittporträt Viadana's und 6 Seiten Notenbeilage.

[1]) Zuerst scheint Nik. Forkel in „Allgemeine Literatur der Musik", 1792, S. 349 diesen Irrthum erzeugt zu haben; ihm folgten dann Pietro Lichtenthal im Dizionario 1826, Fétis in der Biogr. univ., Dr. Proske, Ambros, u. s. w. Vielleicht haben drei Lobgedichte auf Viadana in den 100 Concerti, verfaßt von Robustus Laudensis und Gallus, Seminarii Laudensis praeceptor, in denen im Geschmack jener Zeit dem Viadana durch Wortspiele mit laus, via, dare gehuldiget wird, die Veranlassung gegeben, Lodi als Vaterstadt anzunehmen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. In den Annalen der drei vom heil. Franziskus gegründeten Orden liest man (Band XXII.): „Im Jahre Christi 1597, im 5. und 6. Jahre des Pontificates von Clemens VIII., im 21. Jahre der Regierung des Kaisers Rudolph II., im 390. Jahre des Bestehens der Fratres Minores war berühmt Ludovicus Vitellianensis (der latein. Name von Viadana), einer Stadt der Diözese Cremona. Er veröffentlichte viele seiner Werke in Venedig, welche beim öffentlichen Gottesdienst oft gesungen werden."

3) Der Guardian der Minori Osservanti in Viadana (wir pflegen diese Bezeichnung mit „Franziskaner" zu übersetzen) schrieb am 29. Okt. 1615 einen Brief an den Herzog von Mantua, in welchem er diesen um Vermittlung bittet, da er fürchte, der gegenwärtige Definitor P. Lodovico da Viadana werde ihn von seinem Posten entfernen (Archiv von Mantua, Tom. II. 8, 2566).

4. In einer als Manuscript der Stadtbibliothek zu Viadana aufbewahrten Chronik schreibt ein Carlo Araldi, dem im vorigen Jahrhundert das Stadtarchiv und die Bibliothek der Franziskaner in Viadana zu Gebote standen: „Von dem Franziskaner P. Lodovico Grossi befindet sich im hiesigen Convent ein Porträt; er war ein erfahrener Komponist und der Erfinder des Basso continuo."

5. Ein Kapellmeister aus dem Anfange dieses Jahrhunderts (D. Franc. Capellari in Viadana) hinterlegte ebenfalls in der Stadtbibliothek dortselbst ein Manuscript, in welchem er bemerkt: „Um 1600 erfand der Franziskaner Padre Lodovico Viadana aus Viadana u. s. w."

Dieser sichere Nachweis über den Geburtsort und den Familiennamen des Komponisten [1]) wird bei Parazzi (S. 19—24) noch erweitert durch die Aufzählung des Stammbaumes der Familie Grossi, welche noch heute als Familie Vigna-Grossi in Viadana besteht, und deren Chronik den P. Lodovico Viadana als Zierde des Geschlechtes der Grossi durch Tradition und Documente erweisen kann. Ein Grossi siedelte sich 1460 in Viadana an, während dessen Brüder in Mantua, Ferrara, Parma, Lodi [1]) und Mailand sich niederließen.

Über das Geburtsjahr Viadana's kann auch Parazzi keine sicheren Aufschlüsse geben. Das älteste Taufbuch der Pfarrei S. Pietro in Viadana umfaßt die Zeit von 1564—1578 und registrirt einen Simon und Christoph Grossi. Da die Aufzeichnungen von April 1564 bis 1. Januar 1565 fehlen, vermuthet Parazzi, daß Lodovico innerhalb dieser neun Monate geboren sei. Fétis u. A. nennen als Geburtsjahr 1565; die Annahme **1564** scheint die wahrscheinlichere.

Über den Lebenslauf und die musikalische Thätigkeit von Lodov. Grossi da Viadana [2]) werden wir aus den Titeln, Dedicationen und Vorreden seiner Werke am besten unterrichtet. [3])

Ohne Angabe einer Quelle erwähnt Parazzi, daß Costanzo Porta der Lehrer Viadana's gewesen sei.

1590. Canzonette a 4 voci di Lodovico Viadana con un dialogo a 8 di Ninfe e Pastori & un aria di Canzon

[1]) Als Curiosität notire ich, daß Baini in Mem. stor. crit. Tom. I. Nr. 238 den Viadana für einen Spanier hält, da er das Machwerk von Tom. Yriarte „La Musica" als Quelle gelten läßt. Dieser schreibt (Canto 3. § 9): „Matias Juan Viana que pasa por inventor del baxo continuo." Baini korrigiert Yriarte mit der Notiz, Viadana habe Lodovico geheißen und nicht Giovanni Mattia, übersieht aber, daß von Viana und nicht von Viadana die Rede ist, obwohl er einige Werke des letzteren kennt und mit dem richtigen Namen des Komponisten aufführt.

[1]) Parazzi bemerkt (S. 22): „Vielleicht hat dieser Umstand den Einwohnern von Lodi Veranlassung gegeben, unsern P. Lodovico als einen der ihrigen anzunehmen. Dieser Irrthum beweist dann wenigstens, daß der berühmte Musiker der Familie Grossi angehört." Übrigens geben die heutigen Chronisten von Lodi zu, daß Lodovico Grossi in Viadana geboren sei, und erklären, daß ihnen auch Documente über eine Familie Grossi in Lodi fehlen.

[2]) Riemann bemerkt im Musiklexicon, Leipzig, 1882: „So wenig man Palestrina jemals Sante nennen wird, ebensowenig wird V. den Namen verlieren, unter dem er berühmt geworden ist." Darauf ist zu erwidern, daß Palestrina nicht Sante heißt (dies ist der Taufname seines Vaters), sondern Pierluigi; wie man also „Pierluigi" sagt, wird man auch den Namen Grossi statt Viadana der Musikgeschichte einverleiben müssen, ohne daß hiedurch der letztere Name verloren geht. Diese Unterscheidung wird um so nothwendiger, da ein Zeitgenosse und Landsmann Grossi's musikalische Werke mit ähnlichen Titeln wie „Viadana" drucken ließ; z. B. „Concerti ecclesiastici di Giacomo Moro Viadana. Ven. Ricc. Amadino 1604 und Psalmi ad Vespertinas horas, ebendas. 1595", in Cesena vorfindlich; nähere Notizen bei Fétis unter „Moro".

[3]) Die Mehrzahl der aufgeführten Werke findet sich in der Bibliothek des Liceo Comunale in Bologna. Andere mir bekannte Fundorte sind eigens erwähnt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

francese per sonare. Libro I. Novamente composte e date in luce... Venezia, 1590. Appresso Ricciardo Amadino. In 4°. Das Werk ist dem Alessandro Pico „Padrone osservantissimo" im nahen Mirandola mit Datum „Venezia, 15. Dez. 1589" gewidmet.

Fétis nennt in seiner Biogr. univ. ein „Libro I. di Madrigali a 4 voci", gedruckt bei Amadino **1591** und ein Werk „Madrigali a 6 voci", ebendas. **1593** als opus V. gedruckt. Er gibt keinen Fundort an; nach dieser Notiz wäre das opus III. und IV. noch zu entdecken.

1594. Canzonette a 3 voci di Lod. Viadana maestro di cappella nel domo di Mantova. Libro I. Novamente stampato. In Venetia, appresso Ricc. Amadino". In 4°. Die Dedication ist aus Mantua vom 22. März datirt an den Grafen Girolamo Pepoli „Patron mio colendissimo"; sie bringt nichts Bemerkenswerthes.

Der Titel macht uns also mit dem wichtigen Amte bekannt, welches Lod. Grossi in seinem 30. Jahre als Kapellmeister der Domkirche S. Pietro in Mantua bekleidete. „Soweit wir wissen, verblieb Viadana in der genannten Stellung bis zum Jahre 1609, er lebte also mit Claudio Monteverdi fünfzehn Jahre hindurch in derselben Stadt."[1])

1595. Vespertina omnium Solemnitatum psalmodia juxta ritum sacrosanctae atque orthodoxae Ecclesiae Romanae cum 5 vocibus, auct. Lud. Viadana in ecclesia cathedrali Mantuae Musicae Magistro. Venetiis apud Jacob. Vincentium. In 4°.

Diese Ausgabe besitzt das Bischöfl. Archiv von Cremona und Parazzi. Sie scheint nicht die erste zu sein, da Dedication und ähnl. Zeichen fehlen. In Bologna existirt eine Auflage mit ganz gleichem Titel aus dem Jahre **1597**, in Breslau (s. Bohn's Bibliographie Seite 422) existirt eine 6te Auflage vom Jahre **1609**, in welcher nur „Lud. Viadana" als Autor ohne Beifügung seiner Stellung bezeichnet ist. In Bologna wird als 7. Auflage beim gleichen Verleger eine Edition von **1611** aufbewahrt; bei der 6. u. 7. ist der Zusatz bemerkenswerth „in hac 6. (7.) Aeditione (!) additus est Bassus continuus pro Organo."

1596. Lud. Viadanae Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musices Praefecti Missarum cum 4 vocibus nunc primum in lucem editus liber I. Venetiis apud Jac. Vincentium, 1596, in 4°.

Aus der Dedication dieser 1. Ausgabe an den Bischof von Mantua Franciscus Gonzaga, gezeichnet „ex Aede Francisci, die 15. Jan. 1596" entnehmen wir, daß Lud. Viadana, der statt „magister" „praefectus" genannt wird, mit Beginn des Jahres 1596 in den Franziskanerorden eingetreten ist: „cum primis statim diebus, quibus hoc religioso habitu indutus, hocque sacro pene praecinctus in Collegium Franciscanae familiae me abdidi." Am Schluße preist er seinen Bischof: „Vale decus Gonziacae domus, litteratorum dulce praesidium, Mantuanae urbis meritissimus Praesul."

Die Bibliothek in Bologna bewahrt außer dieser ersten Edition noch vier spätere Auflagen des gleichen Werkes; die dritte von **1601**, die 4. von **1604**, eine andere von **1612** (sämmtliche bei Jac. Vincenzi) und die 8. bei Alessandro Vincenzi **1620**.[1]) In Augsburg findet sich eine Edition von 1607; Petrus Phalesius in Antwerpen druckte die vier Messen nochmals im Jahre 1625 mit einer von Greg. Zuchinius und einem Requiem von Clemens non Papa (s. Goovaerts, histoire et bibliographie etc. Anvers, 1880). Drei dieser Messen gab der Unterzeichnete bei Fr. Pustet neu heraus; die erste der Sammlung „Cantabo Dño" als Beilage zu vorliegendem Jahrbuche. Diese findet sich außerdem 3 Jahre nach dem Erscheinen der 1. Auflage in dem Sammelwerke Pottiers von 1599 (s. Eitner's Bibliographie der Sammelwerke 2c., Berlin 1877).

Es ist schwer zu begreifen, wie Parazzi (S. 9.) nach obigem Zeugniß des Vorwortes die Behauptung aufstellen konnte, man wisse nicht genau, wann Viadana in den Franziskanerorden getreten sei; das Porträt, welches er seiner Studie nach dem Original der Familie Vigna-Grossi in Viadana beigibt, enthält die Inschrift: „Molto Hon. Prete Lud. Viadana d'ann. XXXII." Es scheint demnach zum Andenken an den wich-

[1]) Siehe die Monogr. Emil Vogel's über Claudio Monteverdi in „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft", 3. Jahrg. 1887, S. 323. Über die musikal. Verhältnisse Mantua's unter den Gonzaga vergl. Kirchenmusik. Jahrb. 1886, S. 31—45.

[1]) Bei dieser Ausgabe heißt es: „Unacum Bassa Generalis (!) pro Organo.

Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tigen Schritt, den Lodovico nach Ablegung der feierlichen Gelübde in Mantua gethan hatte, gemalt worden zu sein; er ist bereits im Franziskanerhabit. Nehmen wir nämlich 1564 als Geburtsjahr an, so war Lodovico 1596 bei Abfassung der Dedication an Fra Franc. Gonzaga, welcher zugleich Ordensgeneral für die Klöster des Herzogthums war, 32 Jahre alt.

Die Kapitelsacten der Cathedrale von Mantua (Parazzi S. 10) notiren, daß „il maestro di cappella reverendo frate Lodovico da Viadana, Osservante di S. Francesco" den Klerikern der Domkirche Unterricht im cantus firmus gebe, seitdem er im Dienste des Bischofs stehe. Die Bezahlung von 3 Scudi (zu 6 Ducaten) erhalte er auf Wunsch des Bischofes nicht als Bezahlung, sondern „per cortesia" und er müsse also auch in Zukunft den Unterricht gratis ertheilen.

Aus den vielen Auflagen, welche das Liber I. Missarum erfahren hat, läßt sich ein Schluß auf die Beliebtheit dieser leichten, bereits mit Anklängen an den weniger strengen Styl geschriebenen Kompositionen des Fra Lodovico ziehen.

1596. Falsi Bordoni a 5 voci, divisi in sei ordini per tuono con i tre Salmi che si cantano a Terza secondo l'uso di Santa Chiesa e tutti gli otto tuoni per falso Bordone in Tripla l'Hinno Te Deum laudamus di Ludov. Viadana, maestro di Capella nel duomo di Mantova. Nuovamente composti et dati in luce. In Venetia, appresso Giac. Vincenti. 1596. 4°.

Parazzi und Fétis kennen dieses Werk nicht; der Hauptinhalt desselben bildet im III. Band der Proske'schen Musica divina p. 48—64 den kostbaren Schatz jener herrlichen Falsibordoni. Proske bemerkt mit Recht (l. c. pag. XIX): „Die Psalmodie hat ihm (Viadana) die trefflichsten und brauchbarsten Harmonieen zu verdanken."

1597. Completorium Romanum 8 vocibus infractis decantandum Illustr. ac Rev. D. D. Marco Cornelio Episcopo Patavino, Patrono suo Colendiss. dicatum. Auct. Ludov. Viadana. Venetiis, apud. Ricc. Amadinum. 1597. in 4°.

Diese Sammlung kann als 1. Buch bezeichnet werden, welchem 1616 ein 2. Buch folgte. Das Exemplar in Bologna enthält die Dedication nur auf dem Titelblatt. Der Ausdruck „Patrono suo" mag für einige Lexicographen zur Annahme geführt haben, Viadana sei in „Padua" gewesen; so schreibt z. B. Eitner in der „Bibliographie" S. 906: „Viadana Lud., Musiker in Padua um 1598." Das Wort Padrone bedeutet jedoch nur „Gönner" und V. war so wenig Musiker in Padua als in Mirandola (siehe oben 1590) oder bei Conte Pepoli (siehe oben 1594).

Fétis erwähnt ohne Fundort ein I. Libro dei Salmi. Venezia. 1597 und ein II. libro dei Salmi von 1601.

1597. Ludovici Viadanae, Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musices Praefecti. Motecta Festorum totius anni 8 vocibus. Nunc primum in lucem edita. Opera X. Venetiis. Apud Ricc. Amadinum. 1597. 4°. Die Dedication an Cardinal Pietro Aldobrandini, Neffe von Papst Clemens VIII. „Ferrariae Italiaeque Legato" enthält nichts Bemerkenswerthes.

Aus der Bezeichnung Op. X. kann man schließen, daß von den Werken Viadana's, welche vor diesen Motetten erschienen sind, nur eines oder zwei verloren gingen oder bisher unbekannt blieben; alle folgenden sind bis XXVIII. numerirt und wurden größtentheils bei Giac. Vincenzi gedruckt, nur op. 26. und 27. sind noch nicht aufgefunden.

In dieses Jahr **1597** ist auch der vorübergehende Aufenthalt Lud. Grossi's da Viadana in Rom zu verlegen; siehe unten 1602.

Fétis nennt Salmi-Magnificat à 4 v. von **1598**; vielleicht sind dieselben identisch mit op. XX. (siehe unten 1608 u. 1620), sowie mit der Ausgabe, von welcher in der kgl. Staatsbibliothek zu München der Bassus per Organo vorhanden ist und die 1610 bei Nic. Stein in Frankfurt erschien.

Op. XI. 1600. Officium Defunctorum. Omnia quae musico modulamine in exequiis Defunctorum recitari possunt complectens, 4 paribus vocibus decantandum. Nunc primum ita musice dispositum et in lucem editum a Lud. Viadana. Op. XI. Venetiis ap. Jac. Vincentium. 1600. 4°. Die Dedication Viadana's ist an den Franziskanerpater Daniel Quistello, Professor der Theologie und „Concionator valde praecipuus" gerichtet und vom 15. Okt. 1600 datirt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine Ausgabe von **1609** „auctore F. Ludovico Viadana. Nunc denuo recognitum, ebenfalls als op. XI. bezeichnet, findet sich (ohne Cantus) in Breslau, siehe Bohn S. 422, eine andere von **1616** „Op. XI." ohne Dedication in Bologna. In den späteren Ausgaben fehlen gegenüber der Edition von 1600 die Gesänge für die 2. u. 3. Nocturn sammt den betreffenden Responsorien, sowie die fünf Psalmen zu den Laudes; die erste Ausgabe ist also viel reichhaltiger als die beiden späteren. Fétis citirt vom gleichen Werke eine Edition von 1614 ohne Angabe des Fundortes.

Op. XII, 1602. Ich bin in der glücklichen Lage die erste bisher unbekannte Ausgabe des wichtigen und damals epochemachenden Werkes genau zu beschreiben, da ein Exemplar derselben sich in meiner Bibliothek befindet.

TENORE | CENTO | CONCERTI | ECCLESIASTICI |. A Vna, a Due, a Tre & a Quattro voci. | Con il Basso continuo per Sonar nell' Organo. | Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, | & per gli Organisti. | DI LODOVICO VIADANA. | Opera Duodecima. | Druckerzeichen (Pinienzapfen). | IN VENETIA. | Apresso Giacomo Vincenti. MDCII. |

Die 2. Seite enthält die Dedication von Lodovico Viadana (Di Venetia li 20. Aprile MDCII) an „Illmo et Ecc^mo Sign. Patron mio osservandissimo il Sign. D. Alfonso d'Este, Marchese. Bemerkenswerth ist die Mittheilung, daß Alfonso d'Este bereits öfter sein Wohlgefallen an den Kompositionen Viadana's ausgesprochen habe, sowie der Dank für die besondere Gunst, mit welcher der Marchese den Bruder Don Tomaso (mio fratello) seit langer Zeit in seinen Diensten auszeichne. Viele dieser Concerte habe Alfonso mit Befriedigung bereits gehört. Im Stammbaume der Familie Grossi hat Parazzi (S. 23) keinen Thomas als Bruder Lodovico's angeführt!

Auf der 3.—5. Seite steht das berühmte Vorwort „A' benigni lettori Lodovico Viadana", auf der 6. Seite befinden sich die drei oben (S. 44^b, Anm.) erwähnten Epigramme von zwei Freunden aus Lodi; einer derselben Petr. Gallus, Professor am Seminar zu Lodi hebt an: „Facta Dei Divumque simul dum plurima cantas | Tu Ludovice novis concentibus & aethera mulcens | etc.

In dieser Anweisung zum Gebrauche der neuen Kompositionen erwähnt V., daß ihm die Idee dazu vor 5 oder 6 Jahren, während er in Rom verweilte, gekommen sei; also trifft seine Anwesenheit in Rom in die Zeit von 1596 und 1597, übereinstimmend mit dem Zeugniß der Annalen (siehe oben S. 45^a) und der Dedication der Motetten an den römischen Cardinal Pietro Aldobrandini (s. 1597).

Die Tavola dei Concerti führt im Tenor auf: 18 Numern für Ten. Solo, 11 a due voci (Cant. Ten. oder Alt. Ten., oder 2 Ten., oder Ten. Bass., oder 2 Bassi), 9 a 3 voci (2 Sopr. und Ten., 2 Alto und Bass., Alt. Ten. Bass, 2 Ten. Bass., Ten. solo und 2 Tromboni) 21 à 4 voci in den verschiedensten Stimmverbindungen, darunter auch „Canzon Francese mit Violino, Cornetto und 2 Tromboni," also 59 Numern. Die Bezeichnung „100 Concerti" wird erst verständlich, wenn man die einstimmigen, auch 2 und 3stimm. Numern der übrigen drei Hefte mitzählt. Dieses op. XII. wurde wiederholt aufgelegt; Bologna und Augsburg bewahren die 4. Ausgabe von 1605, bei mir findet sich eine 8. Ausgabe von 1612. Eine Sammlung von **1613** umfaßt die drei Bücher der Concerti ecclesiastici unter dem Titel: „Opera omnia sacrorum concertuum 1, 2, 3 et 4 voc. etc. Frankfurt bei Nic. Stein.

Schon Winterfeld in „Joh. Gabrieli II, 59" brachte eine moderne Übersetzung dieser Anweisung, welche Fr. Chrysander im Jahrg. 1877 der Allgem. musikal. Zeitung S. 85 bis 88 verbessern zu sollen glaubte. Stein selbst übersetzte 1613 das italienische Vorwort in's Deutsche und fügte außerdem eine lateinische Übersetzung bei. Die, wenn auch etwas freie und erweiterte, aber ganz richtige deutsche Übersetzung Stein's ist so charakteristisch, daß ich es zum Verständniß der Wichtigkeit von Viadana's Neuerungen, über die am Schluße dieser Studie geredet werden soll, für nöthig halte, sie nochmals wörtlich hier abdrucken zu lassen, obwohl Rob. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte, VIII. Jahrg. 1876 Seite 105 bis 110, dieselbe reproduzirt hat.

Zur Vergleichung habe ich eine neue Übersetzung nach dem Originale von 1602 unter teilweiser Benützung vom Texte Winterfeld's und Chrysanders beigefügt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Deutsche Übersetzung von Nik. Stein.

„Instructio und Unterricht für die Teutschen Organisten, so der Lateinischen oder Italienischen Sprach nicht erfahrn, aus des Auctoris Praefation ins Teutsche transferiret durch Nicolaum Steinium Bibliopolam Francofurtens.

Es sind viel Ursachen (vielgeliebter Leser), so diesen Excellentissimum Musicum bewogen, gegenwertige Concerten an Tag zu geben und zu trucken: unter welchen die fürnembste eine: Dieweil er vermerkt, daß gemeiniglich, wenn Cantores mit lebendigen Stimmen, entweder mit drei, zwei oder auch wol mit einer Stimme allein in ein Orgel singen, die Organisten nit wenig Beschwerung deswegen empfinden. Dann dieweil eine Motette so in die Orgel gesungen wird, oftmals mit acht, sieben und sechs, oder aber ufs wenigste mit fünf Stimmen componirt, der Sänger aber selten über ein oder zwei, ja ufs höchst über drei nit beihanden, so ist es klar und offenbar, daß aus Mangel der anderen Stimmen, der Symphonie und Melodie an ihrer Composition und Majestät derselben viel entzogen und benommen wird. Und fürnemblich, wann die Stimmen, so aus defect der Sänger außen gelassen werden müssen, mit Fugen, Cadenzen, Contrapunctis und anderen dergleichen modulis mehr, welchen der andern Stimmen lange Pausen zu respondiren pflegen, ja welche nothwendig müssen ausgeführet, componirt und überflüßig mit viel Fugen erfüllt werden. Derowegen wann nun die natürliche und eigentliche Vereinigung und Correspondenz der Stimmen überschritten wird, so ist es leicht zu erachten, wie viel einer Motette an ihrer Zier, Kunst und Lieblichkeit (wie solches diejenigen bezeugen werden, welche nicht unbillich dafür halten, daß der Musik durch gar zu viel Pausen unzierliche Cadenzen und ungereumbte Concordanzen viel entzogen werden.) Dazu kompt auch, daß die Worte interrumpirt oder ganz untergedruckt und bisweilen durch unförmliche Intervalle corrumpirt werden, welches hernach dann die Harmonie an sich selbsten entweder zerstümmelt und unvollkommen, oder aber ganz unangenem und unlieblich machet, und dem Zuhörer nit weniger überdrusses bringet als es den Cantoribus selbsten Mühe und Arbeit gebieret. Dieses nun der Auctor oftmals bei sich erwegend und derowegen uf allerhand Mittel und Wege bedacht, ob und wie diesem Unheil für zukommen und wie diesen Difficulteten und schweren Unvollkommenheiten zu begegnen, hat er alle seine Sinne dahin dirigirt, und diesem zum fleißigsten nachgespürt, und solches endlich (zwar nicht ohne sonderbare Hülfe und Beistand Gött-

Deutsche Übersetzung nach dem italien. Original von 1602.

Viele Ursachen waren es (günstige Leser), welche mich bewogen haben, diese Art von Concerten zu componiren. Eine der vornehmsten unter ihnen war diese, daß, wenn ein Cantor drei oder zwei Stimmen oder auch nur eine einzige, zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sah, weil es an Tonstücken solcher Art mangelt, eine, zwei oder drei Stimmen dazu aus einer vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- oder achtstimmigen Motette auszuwählen. Diese Stimmen jedoch müßen als obligate mit den übrigen im genauesten Zusammenhange stehen durch Nachahmungen, Schlußfälle, Contrapunkte und so vieles Andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht. Sie waren daher voll langer, wiederholter Pausen, ohne ordentliche Schlußfälle, ohne angenehmen Gesang (Arie) und von uur geringer und wenig geschmackvoller Fortführung. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen ganz fehlten, oder manchmal mit unpassenden Unterbrechungen auf einander folgten. Durch alles dieses mußte solche Art des Gesanges den Zuhörern unvollkommen, ermüdend, ohne Anmuth, ja widrig erscheinen, der größten Unbequemlichkeit für die Sänger bei Ausführung des Gesanges nicht zu gedenken. Daher habe ich öfter und ernstlich über diese Schwierigkeiten nachgedacht, und mich bemüht, diese auffallenden Uebelstände irgendwie zu heben und Gott sei gedankt! ich glaube durch die Composition dieser meiner Concerte endlich das rechte Mittel dafür gefunden zu haben. Einzelne sind für eine einzige Singstimme gesetzt, für die Soprane, Alte, Tenore, Bäße, andere für die nämlichen Stimmen, aber verschieden begleitet. Durch das Bestreben, jeder Stimmgattung Rücksicht zu tragen, war die mannigfachste Stimmenmischung geboten, so daß sich Gesänge für Sopran und Tenor, für Tenor und Alt, für Alt und Sopran, für Sopran und Baß, für Baß und Alt, für zwei Soprane, zwei Alte, zwei Tenore, zwei Bäße vorfinden. Wer noch größere Mannigfaltigkeit wünscht, findet hier auch 3 und 4 stimm. Gesänge, so daß einem jedem Sänger Genüge

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

licher Gnad) zum Sinn bracht und ins Werk gerichtet.

Im Anfang wirstu finden etliche Concertationes zur Orgel accomodirt, welche allein mit einer Stimme, entweder mit einem Discant, oder einem Alt, oder einem Tenor, oder einem Baß allein wol zur Orgel können gesungen werden.

Willst du aber einen Discant zum Tenor, einen Tenor zum Alt, einen Alt zum Discant, einen Discant zum Baß, einen Baß zum Alt, zwei Discant, zwei Alt, zwei Tenor, zwei Baß gesungen haben, so wirst du alles hier artig und zierlich accomodirt befinden: Ja, daß noch mehr ist, so sind die Stimmen dermassen disponiret, daß man nicht allein ein Stück oder Motetten mit einer oder zweien Stimmen allein, sondern auch mit dreien oder vier Stimmen in promptu haben kann. Also daß kein Cantor oder Musicus sein wird, der nicht nach seinem Lust und Wohlgefallen pro copia zu finden, dardurch er sich belustigen, mit Ehren bestehen und benevolentiam auditorum captiren kan.

Ferner wirst du eine andere Art der Concerten finden, welche auf allerhand Musicalische Instrument dirigiret, daraus des Auctoris vollkommene Intention denjenigen, so sich hierin üben werden, durch tägliche Erfahrung je länger je mehr offenbar werde.

Mehr hat sich der Auctor in sonderheit beflissen, daß nicht vergebene und gar zu viel Pausen als des Gesangs Proportion mit sich bringt, inseriret würden.

Er hat auch all sein Vermögen dahin gewandt, daß diese seine Concerten nicht weniger Lieblichkeit als auras, oder arie (wie es die Italiener nennen) in sich hetten, und den Gesang desto mehr nobilitirten, wofern sie nur zierlich und wie sichs gebürt, mit reiner Stimme völlig gesungen werden.

Hat auch nicht unterlassen, nach Gelegenheit der Zeit und Orten etliche Passus (oder wie man es pflegt zu nennen) Cadentias mit einzumischen, und doch gleichwol Raum und Platz gelassen zum accentuiren und die Modulos (welche die Italiener Passaggi nennen) zu vollbringen, wo sichs anders hat schicken wöllen, damit die Symphonisten ihre Kunst erzeigen und die Zierlichkeit in der Musik, so viel immer möglich sich gebrauchen können, doch also disponiret worden, daß man fast gemeiniglich an allen Orten (damit den Cantoribus gewillfahret und wegen ihrer Commoditet desto mehr geholfen würde) die Modulos (Passaggi) nach des Auctoris Kopf und Profect desto zierlicher geschieht, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfindet, dessen Ausführung ihm Ehre bringen kann.

Auch werdet Ihr deren finden, die auf verschiedene Weise für die Instrumente gesetzt sind, damit die Erfindung um so vollkommener sei, die Concerte um so bequemer und besser ausgestattet seien.

Ich habe allen Fleiß angewendet, Pausen zu vermeiden, wo nicht die Anlage und Eigenthümlichkeit der Gesänge sie zuließ.

Im Gesange (Arien) habe ich das Gefällige und Anmuthige, die gute Fortführung nach bestem Wissen zu erreichen gesucht, so daß alle Stimmgattungen gut und fließend singen können.

Verzierte Gänge und Schlußfälle brachte ich an, wo es schicklich war, gab Gelegenheit zu ausdrucksvoller Betonung, zu Auszierungen (passeggiare) und Anderem dergleichen, worin ein Sänger seine Festigkeit und seinen Geschmack zeigen kann. An den meisten Orten zwar, und der Leichtigkeit halber, brachte ich nur solche gewöhnliche Auszierungen (Passaggi) an, welche die Natur selber lehrt, nur etwas blumenreicher.

Die Worte habe ich mit aller Sorgfalt den Tönen unterzulegen gesucht, so daß sie gut ausgesprochen sind und einen unzerstückten Sinn geben, auch von den Hörern vernommen werden können, sofern nur die Sänger sie deutlich aussprechen.

Die andere, weniger erhebliche Ursache, die mich veranlaßt, diese meine Erfindung öffentlich zu machen, beruht in dem großen Beifall, den einige dieser Concerte, die ich vor fünf bis sechs Jahren zu Rom (wo mir diese neue Art zuerst einfiel) setzte, bei vielen Sängern und Tonkünstlern fanden, so daß man nicht allein an vielen vornehmen Orten sie sehr oft zu singen würdigte, sondern Einige auch Gelegenheit nahmen, sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auserleſen kann, welche ſonſt die Natur von ſich ſelbſt zu ſuggeriren pfleget.

Der Auctor hat ſich auch höchlich befliſſen, daß ein jegliches Wort und Syllaben ſein ordentlich ſeinen Noten reſpondiren möchte, damit ſie deſto vollkommenlicher ausgeſungen und pronuncirt würden: dero geſtalt und maſſen, daß die Auditores alle Wort und Sententias und die Materiam davon geſungen wird, deſto leichter verſtehen können, wofern nur die Cantores der articulirten Pronunciation ſich befleißen werden.

Die andere Haupturſach, ſo den Auctoren nechſt der vorhergehenden zu dieſem Werk bewogen, iſt: dieweil der Auctor vor fünf oder ſechs Jahren zu Rom eine ſonderbare unerſättliche Luſt und Begierde zu dieſer neuen Muſikaliſchen Invention empfangen und alſo die Hand an die Feder gelegt und etliche Motetten geſpielet, welche den Symphoniſten daſelbſt ſo viel Luſt und Beliebung geboren und gebracht, daß dieſe Motetten nicht allein in den Hauptkirchen der großen fürnemen Hauptſtadt gar oft durch öffentlichen Geſang honorirt, ſondern auch gar viel fürneme und fürtreffliche Ingenia zur Imitation und gleichmäßiger Edition erweckt und darzu angereizet worden.

Dieweil aber dieſer Kunſt Neuerung und dieſe ungewönliche Invention anfänglich etliche Difficulteten und etwas zweifels und nachdenkens bei vielen erregen und machen wird: hat der Auctor für gut und angeſehen, etliche animadversiones und Aufmerkung allhie folgends nach einander zu ſetzen, welche der freundliche Leſer zu merken keinen verdruß ſchöpfen wird, dieweil dieſe Aufmerkung der Praxi und Uebung nicht wenig Frucht und Erſprießlichkeit mit ſich bringen werden.

I. Und anfänglich ſo wöllen dieſe Motetten von ſolchen Cantoribus und Musicis geſungen werden, welche nicht weniger Verſtand, als mit einer guten Stimme begabt ſind: derogeſtalt, daß die Kunſt neben Lieblichkeit der Stimmen geübt werden: und fürnemblich die Accentus mit Vernunft zu führen und dann die Italieniſche Modulos nicht allenthalben, noch immerdar, ſondern an ſeinem rechten Ort zu gelegener Zeit und Maß und Beſcheidenheit zu brauchen, damit dieſer Arbeit und dieſem Fleiß, ſo der Auctor hierinnen angewendet, nichts darzu oder darvon gethan werde. Dann es werden oftmals Symphoniſten gefunden, welche aus Freigebigkeit der Natur ihre Stimmen miltiglicher mit bebender und zitternder Stimm brauchen, und an die Regel der Muſic ſich nicht binden laſſen wollen. Dahero dann erfolgt, daß dieſelben Cantores faſt glücklich nachzubilden und durch den Druck bekannt zu machen. Deßwegen und um meinen Freunden Genüge zu leiſten, die mich auf das inſtändigſte oftmals gebeten und mir zugeredet haben, baldmöglichſt dieſe meine Concerte an's Licht gelangen zu laſſen, habe ich mich endlich entſchloſſen, nachdem ich eine ziemliche Zahl vollendet, ſie in den Druck zu geben, wie ich es jetzt thue, in der Ueberzeugung, daß dieſes Werk verſtändigen Sängern und Tonkünſtlern nicht unwillkommen ſein werde. Denn wäre auch ſonſt nichts Gutes darinnen, ſo hat dem Werke doch der raſche und wirkſame Muth zu demſelben nicht gefehlt. Und weil daſſelbe um ſeiner Neuheit willen auch manche beſondere Erwägung veranlaßt, ſo mögt Ihr es nicht von der Hand weiſen, die untenſtehenden Anleitungen durchzuleſen, die bei der Ausführung Euch nicht wenig Nutzen gewähren werden.

Zuerſt alſo: Dieſe Art von Concerten muß ſanft vorgetragen werden, mit Zartheit und Anmuth, die Betonungen müſſen mit Verſtand, die Ausführungen (Passagi) mit Maaß und an ihrem Orte angewendet werden. Vor Allem iſt außer dem was gedruckt ſteht nichts hinzuzufügen; denn es giebt gewiſſe Sänger, welche, da die Natur ſie mit einiger Kehlfertigkeit beſchenkt hat, keinen Geſang jemals ſo vortragen, wie er geſchrieben ſteht und ſich nicht bekümmern, daß ſie in Folge deſſen heut zu Tage nicht gefallen, vielmehr, daß ſie ſehr geringe geachtet werden, in Rom zumal, wo die wahre Schule des guten Geſanges blüht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu jeder Zeit die limites des Gesangs oder Music überschreiten und merken also solche Cantores und Sänger nicht, wie sehr ein solches singen den auditoribus mißfalle, und fürnemlich zu Rom, da heut zu Tag (wann irgend ein ander Ort in Europa zu finden) die Music mit ihrer Fürtrefflichkeit weit über alle andere Stätte grünet und blüet.

II. Daß der Organist die Partitur (NB. die Orgelstimme) simpliciter hinweg schlage und sonderlich mit der linken Hand. Will er aber einige Bewegung und Geschwindigkeit mit der rechten Hand verrichten, als nemblich liebliche Cadentias, oder sonst zierliche Clausulen im schlagen üben, daß er es mit Bescheidenheit und Maß verrichte, damit er des Sängers oder Sängeren (so ihrer mehr wären) Stimmen durch zu vielen und starken laut und klang der Orgelpfeiffen nicht unterdrucke oder confundire.

III. So ist auch viel daran gelegen, daß der Organist erstlichen das Buch oder die Motetten, so er spielen wil, zuvor wol durchsehe. Dann wo er den Stylum und die Weis und Gewohnheit dieser neuen Inwention recht innen werden und erlernen wird, kan er desto vollkommener seine Griff und Schläge uff der Orgel zu den Stimmen accommodiren und zusammen fügen.

IV. Soll der Organist uffmerken, daß er die Cadentias in seinem Ort mache. Als zum Exempel: ist der Concentor oder Sänger ein Baß, so soll er die Cadentias im Baß uff der Orgel auslassen. Ist er ein Tenorist, im Tenor. Also auch in den andern Stimmen, sonsten wird die Orgel gar unlieblich und ganz ungereumbt von den Stimmen discrepiren, wenn der Discant seine Cadenz verrichten, die Orgel aber im Tenor seine Cadenz auslassen wollte, und also contra in den andern.

V. Fängt der Concent von einer Fugen an, so soll die Orgel nicht mit mehrern calculis (welche man Tactus nennt oder Schläge nennet), sondern nur mit einem Schlage darunter gehen. Wann dann hernach die andern Stimmen drein gehen, stehets dem Organisten frei, ob er mit mehrern Pfeiffen darein schlagen will.

VI. Es sollen die Organisten dem Auctori nicht zum argen deuten, daß er keine Tabulatur zu diesen Concentibus gemacht, und sollen wissen, daß er es nicht unterlassen wegen Mühe und Arbeit zu fliehen, sondern aus Bedenken, daß viel Organisten seind, so die Partitur nicht gleich verstehen, welche sie aus diesem gar leichtlich (wenn sie wöllen) nehmen können.

Zweitens: Dem Organisten liegt ob, sich möglichst einfach an die Partitur zu halten, namentlich mit der linken Hand; will er aber einige geschwindere Bewegungen mit der Rechten machen, wie eben ja Ausschmückungen der Cadenzen, oder sonstige Verzierungen, so muß es auf eine Weise geschehen, daß der Gesang dadurch nicht bedeckt oder der Sänger durch zu viele schnelle Töne in Verwirrung gebracht wird.

Drittens: Es wird gut sein, wenn der Organist das vorzutragende Concert zuvor durchsieht; denn hat er sich mit dessen Eigenthümlichkeit bekannt gemacht, wird er es um so besser zu begleiten vermögen.

Viertens: Eine jede Cadenz muß an ihrem Orte, der Lage der singenden Stimme gemäß, angebracht werden; also wenn eine einzelne Baßstimme singt, mache eine bassirende Cadenz; im Tenor eine tenorisirende; im Alt oder Sopran, ebenfalls an den betreffenden Orten: denn es würde eine üble Wirkung thun, wenn die Orgel eine Cadenz des Soprans im Tenor oder umgekehrt, zur Ausführnng brächte.

Fünftens: Fängt ein Concert nach Art einer Fuge an, so hat auch der Organist zuerst die bezeichneten Taften allein (un Tasto solo) anzuschlagen; wenn die anderen Stimmen hinzutreten, steht die fernere Begleitung in seinem Belieben.

Sechstens: Es ist unterblieben, die Stimmen bei diesen Concerten übereinander völlig in Partitur (l'Intavolatura) auszusetzen, nicht um die Mühe zu sparen, sondern um dem Organisten die Begleitung zu erleichtern; denn nicht Jeder spielt ein solches ausgesetztes Musikstück leicht vom Blatte, die meisten werden mit einer bloßen Grundstimme (Partitura) eher fertig. Jeder Organist aber wird jedwedes Stück, so

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

VII. Wann man die Orgel völliglich mit allen tonis schlagen müsse, mag man mit Händen und Füßen schlagen, aber ohne Zusatz anderer Register. Dann der zarte und schwache tonus der Sänger würde sonsten durch den starken laut und klang der vielen gezogenen Registern der Orgel gar zu sehr überfallen werden und dadurch die Orgel mehr und stärker gehört werden, als die Cantores.

VIII. Der Auctor hat sich auch beflissen, die accidentia sonderlich uffzuzeichnen, ♮ ♯ ♭ in seinen eignen Sedibus. Derowegen soll der Organist acht haben, damit er solche aus Unachtsamkeit nicht übersehe oder versetze.

NB. Diese jetztgesetzte accidentia sind in den ersten neun Bögen dieses Generals Baß übersehen und nicht an ihren eignen Ställen und Sedibus gesetzt worden; derowegen der Organist acht zu haben, daß er dieselbe Accidentia in ihre eigne Ställe und sedes verzeichne und spiele.

IX. Es ist auch keinem Organisten verboten in der Partitur zwei Quinten oder zwei Oktaven zu gebrauchen, sondern soll nur verhüten, damit er nicht brauche was die Cantores in ihren Stimmen singen.

X. Welche diese Art dieser Music ohne Orgel oder Instrument (welches man Manucordium nennet) brauchen wolte, der würde allezeit die Ohren der umbstehenden aller lieblichen Harmonie berauben und dadurch alsbald eine große dissonantiam empfinden.

XI. Die Falseten (wie mans nennet) geben allezeit in dieser Manier einen lieblichen laut und Harmonie in die Orgel, dann die rechten Discant, sowol weil die jungen Knaben im Gesang nicht so scharf uffmerken, und dann sich der Lieblichkeit nicht so hoch befleißen, und endlich auch weil der Auctor der Distanz, welche die Harmoniam desto anmutiger macht, wahr genommen. Doch ist kein Zweifel, daß ein fürtrefflicher Discant mit keinem wert zu vergleichen, und weniger gefunden wird dann ein schwarzer Schwan; doch werden sie bisweilen angetroffen.

XII. Wann etliche wollten diese Gesänge brauchen in gleichen Stimmen, so soll der Organist nimmer die Orgel scharf schlagen und wann die Cantores hoch singen, soll der Organist nimmer graviter (tief) schlagen, dann außer in den Cadentiis, und dieses soll geschehen per octavas, so wird die Melodey und Concent desto lieblicher und angenehmer.

hoffe ich, leicht sich selber aussetzen können (farsi detta Intavolatura); was, die Wahrheit zu sagen, viel besser ist.

Siebentens: Die Füllstimmen können auf der Orgel mit Händen und Füßen gemacht werden, doch ohne Zusatz anderer Register; denn die Natur dieser zarten und kleinbesetzten Concerte verträgt nicht den Lärm des vollen Orgelwerks; auch hat bei kleinen Tonstücken dergleichen Begleitung etwas Pedantisches.

Achtens: Die Versetzungszeichen des ♯ ♮ ♭ sind überall, wo sie nöthig waren, beigefügt; ein jeder Organist wird sie daher gehörig in Acht nehmen.

Neuntens: In der Partitur braucht man sich nie vor zwei Quinten oder Octaven zu hüten, wohl aber sind dieselben in den Singstimmen zu vermeiden.

Zehntens: Wer diese Art von Tonstücken ohne Orgel oder Cembalo (Manacordo) vortragen wollte, würde keine gute Wirkung hervorbringen, sondern meist nur Dissonanzen vernehmen.

Elftens: Bei diesen Concerten werden Falsett-Stimmen bessere Wirkung hervorbringen, als die natürlichen Soprane; denn die Knaben singen meist nachläßig nnd mit geringer Anmuth; auch ist des größeren Reizes wegen auf die Ferne zu rechnen. Doch ist kein Zweifel, daß ein guter natürlicher Sopran nicht mit Geld zu bezahlen ist; aber doch finden sich deren gar wenige.

Zwölftens: Wenn man ein Concert von gleichartigen tieferen Stimmen (a voce pari) singt, soll die Orgel nicht hohe Töne dazu anschlagen, und umgekehrt bei hohen Stimmen nicht in der Tiefe spielen, außer wenn der Begleiter eine Cadenz in der Octave macht, was eine gute Wirkung erzielt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zum letzten: Damit nicht jemands sage, diese Gesänge und Concent seien gar zu schwer und müheselig, der soll wissen, daß der Auctor diese Gesänge und Concent allein geübten und erfahrnen Musicis fürgeschrieben, welche die Music verstehen und wol singen können, und nicht unerfahrnen und ungeübten Himplern und Stimplern, so da obenhin singen, welche diesem Werk und angewenter Arbeit lieber sollten abstehen und dessen sich entäußern, dann daß sie sich desselbigen mit Unbescheidenheit unterfangen."

Zuletzt aber, so Jemand sagen sollte, diese Concerte seien etwas zu schwer, dem sei bemerkt, daß meine Absicht auf solche gerichtet war, welche in der Kunst erfahren sind und gut zu singen verstehen, nicht aber auf ungeübte und handwerksmässige Stümper. Und hiermit bleibet gesund.

Ambros schreibt (Musikgesch. 4. Band, S. 248): „Sein (Ludovico Viadana's) Name ist einer der wenigen in der Musikgeschichte, welche sich auch die große Menge gemerkt hat, welche es liebt, die Bedeutung ganzer großer Geschichtsabschnitte in einem einzigen Repräsentanten zusammenzudrängen, so daß ein Einzelner Träger alles dessen wird, was seine Zeit charakterisirt. So ist Guido von Arezzo noch jetzt für Viele der alleinige Repräsentant jener mühsamen Arbeit des frühen Mittelalters für die Musik in Notenschrift, Skala, Erkenntniß der Gesetze des consonirenden und dissonirenden u. s. w. einen festen Boden zu schaffen; — so concentrirt sich der hohe Styl der Kirchenmusik in dem einen Namen Palestrina, so die Katastase der Musik um das Jahr 1600 in dem Namen Viadana. Wer seine musikhistorischen Kenntnisse in drei Namen zusammenpackt, braucht sein Gedächtniß allerdings nicht sehr zu beschweren."

Gegen diese summarische Charakteristik von Ambros ist hier nur einzuwenden, daß die Wahl des Ausdruckes „Katastase = institutio, firma positio, rerum status, fester Zustand, dauernde Einrichtung" für die Thätigkeit Viadana's eine sehr unglückliche ist, denn was er für die Kirche schuf, war ein wesentlich Neues und ein verhängnißvoller Gährungsstoff im Kirchenmusikstyl für die zwei folgenden Jahrhunderte. Kehren wir indessen zu Grossi's Publikationen zurück.

Op. XIII. 1604. Ludov. Viadanae Psalmi omnes qui a S. Romana Ecclesia in solemnitatibus ad Vesperas decantari solent. Cum duobus Magnificat tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu commodissimi. Cum 5 vocibus nunc primum in lucem editi. Liber II. Op. XIII. Venetiis apud Jacob. Vincentium. 1604. in 4°. Die Dedication an den Ordensgenossen „Horatius Stivianus Cremonensis, S. Theologiae Professor ac Concionator praestantissimus" ist aus Venedig vom 20. April 1604 datirt und gewährt nichts Bemerkenswerthes. Als 1. Buch muß wohl das oben unter 1595 angeführte Werk angenommen werden. Auch hier ist auf den Zusatz „tum omni instrumentorum genere" hinzuweisen. Die Kompositionen der Psalmen sind sehr wirkungsvoll und das Urteil Dr. Proske's treffend (Mus. div. Tom. III. pag. XIX.): „Die Psalmodie hat ihm (Viadana) die trefflichsten und brauchbarsten Harmonieen zu verdanken."

Spätere Ausgaben von 1607, 1612, 1613 und 1615 besitzt die Bibliothek in Bologna; sie sind ein sprechender Beweis von der Popularität der Muse Viadana's.

Op. XIV (1607). Letanie che si cantano nella santa casa di Loreto et nelle (biese di Roma ogni Sabbato et cheste della Madonna. A 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 12 voci di Lodovico Viadana. Nuovamente ristampate et Corrette. Op. XIIII. In Venetia appresso Giac. Vincenti. 1607. 4°. Liceo comunale in Bologna. 9 Hefte mit der Orgelstimme.

Obwohl hier nicht die 1. Auflage vorliegt, welche in das Jahr 1604 fallen muß, so ist dieser Edition doch ein Vorwort beigegeben, das der Drucker Jak. Vincenti in Venedig vom 1. Juli 1607 datirt. Auf der Rückseite der 8 Stimmhefte (beim Basso per sonar le Litanie nicht!) liest man die Dedication an „Monsignor Antonio di Bauboma Abbate de Luxeux", und Vincenti führt aus, daß er in den verflossenen Jahren öfters mit Monsignor Pietro di Binam Abbate del nobilissimo Monasterio di Boma verkehrt habe. Dieser Abt sei auch in den letzten Tagen wegen Ankauf vieler Musikwerke bei ihm gewesen und habe sich als Neffe des Abtes von Luxeux zu erken-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nen gegeben. Vincenti erinnere sich noch, daß der so berühmte Musikkomponist „Herr Gio. Pietro Aloisio Palestina (sic!) dem Abte Bauboma vor vielen Jahren die fünfstimmigen Offertorien“[1]) dedicirt habe; er sei auch von der großen Liebe des Abtes zur Musik und von seiner edlen und großmüthigen Gesinnung unterrichtet und daher wage er es, diese Litaneien, „komponirt im süßen und angenehmen Styl des Hochw. P. F. Lodov. Viadana, einem der hauptsächlichsten, heutzutage lebenden Künstler,“[2]) ihm zu dediciren.

Es ist geradezu verblüffend, wenn man den Unterschied beobachtet, welcher zwischen dem großartigen und ergreifenden Style Palestrina's in den 5stimmigen Offertorien und der tändelnden, bloß auf leichte Ausführbarkeit berechneten Weise Viadana's in den erwähnten Litaneien besteht. Solche Veränderungen der Geschmacksrichtung und Tüchtigkeit nach wenigen Jahren erklären sich jedoch teilweise aus den Darlegungen Viadana's im Vorwort zu den 100 concerti von 1602.

Eine als 3. Abdruck bezeichnete Neuauflage erschien 1613 bei dem gleichen Verleger. Obwohl Giac. Vincenzi versichert, diese Edition sei „con diligenza corretta“, nennt er auf dem Titel den Komponisten „Lodov. Vianana (!)“. Bei der Orgelstimme ist der Beisatz bemerkenswerth „in questa seconda impressione“; also erschien die erste Auflage der Litaneien ohne den Bassus per l'Organo, der zuerst für die 2. Ausgabe von 1607 gedruckt wurde. Die Dedication ist in sämmtlichen Stimmheften weggeblieben, der Fehler „Vianana“ auch bei der Orgelstimme wiederholt.

Op. XV. 1604. Officium ac Missa defunctorum 5 vocibus decantandum. A Ludov. Viadana nunc primum in lucem editum. Opera XV. Venetiis ap. Jac. Vincentium. 1604, in 4°. 5 Stimmhefte in Bologna.

Die Dedication Viadana's ist aus Venedig vom 20. Nov. 1604 datirt und an den Franziskanerprovincial Joannes Armius der Provinz Bologna gerichtet; V. nennt ihn seinen Patronus, einen „concionator eximius und „Provinciae Bononiae Provincialis.“

Fétis notirt das gleiche Werk mit der Jahreszahl 1608. Sollte ihm eine spätere Auflage bekannt gewesen sein?

Ich habe das Requiem in Partitur gebracht und werde die schöne, einfache und leichte Komposition seinerzeit im Repertorium Mus. sacrae veröffentlichen.

Op. XVI. 1606. Completorium Romanum 8 vocibus dacantandum. Liber II. Auctore Lud. Viadana. Opera XVI. Nunc primum in lucem edita. Venetiis apud Jac. Vincentium. 1606. In 4°.

Dedicirt: „All' Illmo et Eccmo Sig. Patron mio Colendmo il Sig. Fulvio Gonzaga, Prencipe & Marchese del Sacro Imperio, Signor di Vescovado etc. Venetiis 10. Febr. 1606. Frà Lud. Viadana.“

In München existirt nur Bassus II. chori; in Bologna ist das Werk vollständig. Als 1. Buch kann die Sammlung ähnlichen Inhaltes, welche oben bei dem Jahre 1597 verzeichnet ist, angenommen werden.

Op. XVII. Concerti Ecclesiastici a 1, a 2, a 3 et a 4 voci con il Basso continuo per sonar nell' Organo di Lodov. Viadana, raccolti da Fra Danielle da Perugia, Minore Osservante. Libro II. Nuovamente composti et dati in luce. Op. XVII. Con Privilegio. In Venezia appresso Giac. Vincenzi. 1607. In 4°. Complet in Bologna.

Der Ordensgenosse scheint mit stillschweigender Erlaubniß des Komponisten diese Fortsetzung der 100 Concerti Viadana's gesammelt und in Druck gegeben zu haben; weder Dedication noch Vorwort sind vorzufinden. Eine Komposition von Costanzo Porta „Misit me“ für 4 gleiche Stimmen bildet den Schluß der 4stimm. Motetten.

Ich besitze das gleiche Werk in 3. Auflage vom Jahre **1609.** Auf dem Titel ist der Name des Fra Daniel weggeblieben und nach Libro II. heißt es: „Di nuovo in questa III. impressione corretto & ristampato. Op. XVII. In Ven. appr. Giac. Vincenti. 1609.“ Außer zwei Mo-

[1]) Die „molti anni avanti“ reduciren sich in Wirklichkeit auf 14 Jahre. Palestrina dedicirte die 5st. Offertorien, welche 1591 bei Franc. Coattinus in Rom erschienen sind, am 1. Sept. 1593 „Antonio Abbati Baumae“; siehe Gesammtausgabe, 9. Bd. Das Wort „Baubomae“ ist corrumpirt und der wirkliche Name des hochadeligen und reichen Geschlechtes in der Franche Conté, welchem die Cardinäle Pietro della Baume im 15. und Claudio della Baume († 1584) im 16. Jahrhundert entstammten, ist von Pierluigi richtig geschrieben worden.

[2]) „Letanie della Gloriosissima Vergine, poste in Musica dal dolce & dilettevole stile del Rev. Padre Lodov. Viadana, uno de' principali virtuosi, ch'oggidì viva.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tetten für Canto solo, 4 Mot., 1 Magnificat und 1 Missa Dominicale für Tenore solo, 4 Numern für 2, und 3 Numern für 3 Stimmen enthält dieses 2. Buch 8 Motetten für 4 Stimmen in verschiedener Stimmvermischung, 3 Magnificat (I., V. und VI. Toni) und die Messe „Veni Creator" zu je 4 Stimmen, sowie einen 5stimm. Hymnus „Diei solemnia" Der Styl ist wie in den 100 concerti von 1602.

Es muß auffallen, daß V. seit 1596 auf den Titeln seiner Werke von der Stellung als musicae magister oder praefectus an der Cathedralkirche zu Mantua [1]) keine Erwähnung macht, und daß sowohl in Vorreden als in Dedicationen dieser Punkt unerwähnt bleibt. Aus Em. Vogel's Studie über Claud. Monteverdi (l. c. S. 340 u. 341) ist jedoch quellenmäßig nachgewiesen, daß V. in Mantua 1604 und 1606 vom Herzog Gehalt hatte, denn Monteverdi und dessen Gemahlin Claudia bitten um Erhöhung ihrer Bezüge wenigstens über diejenigen Viadana's (almeno sopra li datij di Viadana). Aus diesem Umstande könnte man schließen, daß V. in musikalischer Beziehung, wenigstens was den herzogl. Hof und Monteverdi anbelangt, nicht hoch geschätzt wurde, sonst würde letzterer kaum gewagt haben, die Motivierung seiner Gehaltsaufbesserung mit dem Namen Viadana in Verbindung zu bringen. Parazzi (l. c. p. 10) bemerkt: „Welche Gründe (Viadana um 1609) veranlaßt haben, Mantua zu verlassen, ist uns unbekannt geblieben.[2]) Vielleicht war sein unruhiger Charakter (derselbe zeigt sich in den Vorreden zu seinen Werken[3]), der Drang nach Neuerungen in der Kunst, das Streben nach Berühmtheit, das Bedürfniß, sich unter anderen Menschen zu befinden, vielleicht auch der Wille seiner Ordensoberen die Ursache, daß Viadana im Jahre 1609 in Concordia und 1612 in Fano als Kapellmeister zu wirken genöthiget war."

Den letzteren Grund, den Gehorsam gegen die Ordensoberen, kann man allein als stichhaltig gelten lassen, die übrigen Vermuthungen Parazzi's sind mindestens müssige, ja verletzende Erfindungen.

In der Reihenfolge der Opuszahlen tritt nun eine kleine Verwirrung ein, wenn wir nicht annehmen wollen, daß Vincenzi geirrt hat, indem er das folgende Op. XVIII. mit der Jahrzahl 1610 (statt etwa 1608) versehen hat.[1]) Das opus XIX. ist überhaupt bisher nicht genau zu constatiren, opus XX. fällt in das Jahr 1608, opus XXI., XXII. und XXIII. aber gehören dem Jahre 1609 an und Viadana ist in diesen drei Werken als „in Cathedrali Concordiensi ecclesia Musicorum Magister (Praefectus)" betitelt.

Op. XVIII. 1610 (?), (1608?) Sinfonie musicali a 8 voci di Lodovico Viadana. Commode per concertare con ogni sorte di stromenti. Con il sùo Basso generale per l'Organo novamente composte et date in luce. Op. XVIII. In Venetia appresso Giac. Vincenzi. 1610. In 4°.

Der Drucker widmet das in Bologna vorhandene und aus neun Stimmheften bestehende Werk dem Fürsten Ferdinand, Erzherzog von Österreich u. s. w. und nennt in der Dedication den Komponisten „celebratissimo et virtuosissimo P. F. Ludovico Viadana." Die 18 Symphonien sind durch Städtenamen unterschieden: „La Romana — La Napolitana — La Venetiana — La Milanese — La Genovese — La Fiorentina — La Bolognese — La Veronese — La Mantovana — La Cremonese — La Padovana — La Bergamasca — La Bresciana — La Ferrarese — La Parmigiana — La Piacentina — La Modonese — La Regiana."

So weit mir bekannt, ist dieses Werk Viadana's das erste, welches die bei den Opernversuchen damaliger Zeit üblichen Instrumentaleinleitungen (Sinfonie, jetzt Ouver-

[1]) An der Hofkirche S. Barbara war Giac. Gastoldi von 1582—1609 Kapellmeister; als Leiter der weltlichen Hofmusik war nach dem Tode von Giaches de Wert (1596) Benedetto Pallavicino ernannt worden; im März 1603 erhielt Claud. Monteverdi diesen Posten.

[2]) Es kann nicht ohne Tadel bleiben, daß Parazzi, so nahe dem Archiv von Mantua, jene Schritte unterlassen hat, welche zur Klärung dieses dunklen Punktes beitragen konnten. Sicher wird es dem Archivar Stef. Davari in Mantua gelingen, authentische Nachrichten aus dem Archiv der Gonzaga an's Tageslicht zu fördern.

[3]) Der Unterzeichnete konnte für diese Behauptung keine Beweise finden; Parazzi unterläßt leider eine nähere Begründung des schweren Vorwurfes. Quod gratis asseritur, gratis negatur.

[1]) Übrigens kann Viadana diese Concerte schon vor opus XXI. u. s. w. an Vincenzi abgesendet haben, und dieser mag erst nach zwei Jahren in die Lage gekommen sein, dieselben mit der Dedication an den österreichischen Erzherzog zu veröffentlichen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ture genannt) in die Kirche verpflanzen sollte.[1]) Eine Neuedition dieser Instrumentalsätze, etwa in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, wäre sicher ein dankenswerthes, für die Geschichte der Instrumentalmusik wichtiges Unternehmen. Die Erfolge Monteverdi's und der ganz weltliche Ton am Hofe der Gonzaga in Mantua haben sichtbar auf den talentvollen Franziskaner eingewirkt, und sein Name hängt durch die Concerte und durch diese Symphonieen aufs innigste mit der Verweltlichung der Kirchenmusik im 17. Jahrhundert zusammen.

Op. XIX. ist, wie oben bemerkt, noch aufzufinden.

Op. XX. 1608. Salmi a 4 voci pari col Basso per l'organo brevi, commodi, & ariosi, con 2 Magnificat di F. Ludovico Viadana. Nuovamente composti & dati in luce. Opera XX. In Venetia. Appr. Giac. Vincenti. 1608. In 4°.

Ein vollständiges Exemplar dieser 1. Ausgabe befindet sich in Breslau (s. Emil Bohn's Bibliographie S. 422). Die Dedication an die Nonne „Madre Suor Vincentia Osii" ist aus Venedig vom 2. April 1608 datirt, und der oben genannte Ordensgenosse Viadana's F. Daniel von Perugia bemerkt in derselben, daß V. ihm das Manuscript geschenkt habe. Außer dem Deus in adjutorium und 2 Magnificat befinden sich noch 17 Vesperpsalmen in diesem Werke, das nach Parazzi S. 53 im Jahre 1608 neu erschienen ist „novamente ristampati et corretti" (Ex. dieser 2. (?) Edition zu Cremona und bei Parazzi).

Op. XXI. 1609. Completorium Romanum 4 vocibus decantandum una cum Basso continuo pro Organo auctore Ludov. Viadana in Cathedrali Concordiensi ecclesia Musicorum Magistro. Liber I. Op. XXI. Venetiis apud Jacobum Vincentium. 1609, in 4°.

In Bologna und Regensburg (Bibl. Proske).

Concordia ist ein kleines Städtchen bei Modena. Wir sehen den dahin versetzten Viadana sogleich thätig, für seine beschränktere und schwächere Sängerkapelle die Gesänge des Completorium Roman., welche er früher in zwei Büchern achtstimmig bearbeitet hatte, vierstimmig neu zu komponieren. Den neuen Verhältnissen sich anpassend erschien auch

Op. XXII. 1609. Lamentationes Hieremiae Prophetae in Majori Hebdomada concinendae 4 paribus vocibus. Auctore Lud. Viadana, in Ecclesia Cathedrali Concordiensi Musicorum Praefecto. Nunc primum in lucem aeditae. Op. XXII. Venetiis ap. Jac. Vincentium. 1609. In 4°.

Auch von diesem Werke besitzt Breslau die erste Ausgabe (Alt. Ten. Bass., s. Bohn l. c. p. 422). Der Komponist dedicirte die Lamentationen dem Cardinal Scipio Borghese, dem berühmten Schwestersohne von Papst Paul V. Dat. Venetiis 1. Juni 1609. In einem Nachworte bemerkt V., die Lamentationen würden im Soloquartett (quattro buone voci) gesungen, die beste Wirkung machen; sodann folgen Bemerkungen über den Vortrag der zu den neun Lamentationen gehörigen Responsorien (s. opus XXIII).

In Bologna existirt ein kompletes Exemplar der 2. Auflage von 1610 „in hac secunda aeditione iterum impressae."

Op. XXIII. 1609. Responsoria ad Lamentationes Hieremiae Prophetae, quae in Majoris Hebdomadae officiis concinuntur. Cum 4 vocibus. Auctore Lud. Viadana in Ecclesia Cathedrali Concordiensi Musicorum Praefecto. Liber I. nunc primum in lucem aeditus. Op. XXIII. Venetiis ap. Jac. Vincentium. 1609. In 4°.

In Bologna und bei mir vollständig in vier Stimmheften, in Breslau (s. Bohn S. 422) nur A. Ten. B. Dedication ohne bemerkenswerthe Notizen: „D. Alberto de Nobilibus, Sanctissimi D. N. Cubiculario, Domino ac Patrono meo colendissimo Lud. Viadana. S. D. . . . Venetiis Kalendis Junii 1609." Das Werk erschien am gleichen Tage mit den Lamentationen. Den Inhalt bilden die 27 Responsorien der drei Charwochentage, die drei Antiphonen zum Benedictus, sowie dieses Canticum selbst mit dem Ps. Miserere; es enthält demnach mehr als der Titel vermuthen läßt.

Dr. Proske edirte neun dieser Responsorien im 4. Bande der Mus. div. aus einem sehr alten Manuscripte ohne Angabe des

[1]) Prätorius schreibt im 3. Theile seines Syntagma (1619, siehe auch Eitner's Monatshefte, 10. Jahrg. S. 37): „Sinfonia ist ein Instrumentalsatz, der in Art der Toccaten, Pavanen, Galliarden und anderer Arten Tonsätze zu 4, 5 und mehr Stimmen gesetzt wird, und entweder zur Einleitung eines Chorsatzes dient oder denselben in der Mitte unterbricht."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Komponisten, bemerkt aber richtig, „daß die Composition selber, sowie weitere Forschungen keinem Zweifel Raum lassen, daß Viadana der Autor sei“ (Vorwort S. XXXII); sie stimmen genau mit dem Originaldrucke überein.

Op. XXIV. 1609. Il terzo libro de' Concerti ecclesiastici a 2, a 3 et a 4 voci di Lodov. Viadana Maestro di Capella nella Cathedrale di Concordia. Novamente composti e dati in luce. Opera XXIV. In Venetia appr. Giac. Vincenti. 1609.

Von dieser ersten Edition des dritten Buches, das in Bologna in späterer Ausgabe von 1611 (in München existirt der Bassus per l'Org. als Nachdruck des Nic. Stein in Frankfurt aus dem Jahre 1610) vorhanden ist, besitze ich ein komplétes Exemplar. Den Inhalt bilden 8 zweist., 9 dreist. und 9 vierstimm. Motetten nebst einem 4stimm. Miserere für die Charwoche, dessen Composition von der in Op. 23 verschieden ist.

„F. Ludovicus Viadana“ dedicirte das Werk „Venetiis Kalendis Junii 1609“ dem Cardinal Pompejus Arrigonius, und nennt diesen Kirchenfürsten „universae Minoritanae familiae meae, cujus ego minimus alumnus existo, Protector optimus .... et asseclarum (Schmarozer!?) Musices Maecenas praecipuus.“ Fétis führt eine Ausgabe von 1609 an. Es darf nicht unbeachtet bleiben, daß Viadana die eben angeführten drei Werke, ohne Zweifel persönlich in Venedig vom 1. Juni 1609 datirt hat, und daß die Personen, welchen er dieselben dedicirte in Rom eine einflußreiche Stellung hatten!

Zwei Werke, welche die Bezeichnung op. XXV. und XXVI. tragen müßten, sind bisher unentdeckt; sie fallen in die Jahre 1610 und 1611. Im folgenden Druckwerke begegnen wir Viadana als Kapellmeister im Dome zu Fano, in der hübschen Bischofsstadt bei Pesaro und Urbino.

Op. XXVII. 1612. Salmi a 4 chori per cantare e concertare nelle gran Solennità di tutto l'anno, con il Basso continuo per sonar nell' Organo, di Lod. Viadana Maestro di Capella nel Domo di Fano. Op. XXVII. Novamente composta et data in luce. In Venetia appresso Giac. Vincenti. 1612. 19 Hefte complet in Bologna, von denen 16 durch die Buchstaben A—R normirt sind. Das Heft „Basso generale per l'Organo“ hat Folioformat, alle übrigen sind in 4°. Ein Heft ist betitelt: „Basso per l'Organo all' ottava Bassa del IV. choro grave.“

Der 1. Chor besteht aus Cantus, Altus, Tenor, Bassus, 5. vox, der 2. Chor ist „Capella“ genannt und hat die 4 Stimmen C. A. T. B., der 3. Chor heißt „Ripieni del III. choro acuto si placet (C. I. und II., Alt, Ten.), der 4. Chor endlich „Ripieni del IV. choro grave si placet“ (Alt., Ten., Barit., Bass.).

Die Folioorgelstimme ist mit einer Abhandlung versehen: „Modo di concertare i detti Salmi a 4 chori“, welche uns vom Directionstalent Viadana's, seinem feinen musikalischen Sinne und der umsichtigen Genauigkeit wertvolle Proben bietet; man kann diese Abhandlung als die erste theoretische Anweisung zum Dirigiren ansehen (siehe auch Syntagma musicum des Praetorius, Wolfenbüttel 1619 und Rob. Eitner's Monatshefte für Mus. Gesch. 10. Jahrg. 1878, S. 40). Ein kurzer Auszug wird das Gesagte erhärten: „Der 1. Chor stelle sich bei der Hauptorgel auf, er ist der bevorzugte, und soll aus fünf guten Sängern bestehen, welche sicher, frei und modern singen und vortragen können. Außer der Orgel und etwa der Baßlaute (Chitarone) soll bei diesem Chore kein Instrument mitwirken. Der Organist achte auf passende Registrirung; wenn er die Worte voto und pieno findet, muß er mit wenigen oder mit allen Registern spielen. Wenn dieser Chor 1, 2, 3, 4 oder 5stimmig behandelt ist, so hat der Organist einfach und unvermischt zu spielen, ohne Figuren oder Läufe. Bei den Ripieni-Stellen darf er nach Belieben zeigen, was er leisten kann.“

„Der 2. Chor, die Kapelle genannt, ist 4stimmig und gleichsam der Nerv und die Grundlage der guten Musik. Er soll von mindestens sechszehn Sängern besetzt sein, sonst ist die „Kapelle“ schwach. Besteht er aus 20 oder 30 Stimmen und Instrumenten, so gibt das einen trefflichen Musikkörper und wird sehr gute Wirkung machen.“

„Der 3. Chor besteht aus Oberstimmen. Der erste Sopran (sopranissimo) wird von einem Cornett oder einer Violine gespielt, der 2. von einer sehr guten Stimme oder von 2 oder 3 Sopranisten gesungen, Alt ist als Mezzosopran zu betrachten und mehrfach mit Sängern, Violinen und krummen Cornetten zu besetzen. Der Tenor soll von meh-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

reren Stimmen, sowie mit Posaunen (Tromboni), Violinen und der Orgel in der hohen Octave gesungen werden."

„Der 4. tiefe Chor besteht aus 4 tiefen Stimmen (a voci pari). Die erste ist ein sehr tiefer Alt, mehrfach von Sängern, tiefen Violinen und krummen Cornetten besetzt, die 2. Stimme wird von einer Anzahl Tenore mittlerer Stimmlage (Tenore commodissimo) mit Posaunen vorgetragen, die 3. Stimme ist Bariton, mehrfach besetzt unter Begleitung von Posaunen und Violinen, der Baß steht immer (grave) tief und verlangt tüchtiges Material (profondi Bassi), unterstützt von Posaunen, Doppelviolonen (Violoni doppi) und Fagotten nebst der Orgel in der tiefen Octave."

„Diese Psalmen können auch zweichörig vorgetragen werden; dann nehme man nur den 1. und 2. Chor. Wer aber dem heutigen Geschmacke, der sich an 4 bis 8chörigen Kompositionen ergötzt, eine Hecatombe opfern will, der braucht nur den 2., 3. u. 4. Chor zu verdoppeln, ohne Fehler befürchten zu müssen, denn das Hauptgewicht ruht im schönen Vortrag des 5stimmigen ersten Chores."

„Bei diesem ersten Chore ist auch der Posten des Kapellmeisters; dieser hat aus dem Basso continuo des Organisten die Tempoangaben zu bestimmen und die Soli, Duo, sowie die 3, 4 und 5stimm. Sätze anzudeuten. Wenn dann die Ripieni einzusetzen haben, so hat er sein Angesicht allen Chören zuzuwenden und durch Erheben der beiden Hände das Zeichen für sämmtliche Sänger und Musiker zu geben."

„Sämmtliche Chöre sind für sich selbstständig, richtig und im Zusammenklange komponirt; und da jeder vom andern gegetrennt ist, kann man nicht unterscheiden, ob sie in der Octave oder Unisono singen. Diese Einrichtung habe ich deshalb getroffen, weil dadurch die Musikstücke viel besser gelingen. Wer bei den Tuttistellen (ne' Ripieni) genau nach den Regeln (osservatamente) verfahren will, der muß ganze, halbe, Viertelpausen, Punkte, Synkopen u. s. w. anbringen; dadurch aber wird das Musikstück auseinandergezerrt, roh und widerhaarig, der Vortrag aber halsbrecherisch und wenig anmuthig."

„Ich weiß wohl, daß sich einige Kritiker finden werden (qualche bell' humore), welche unter Berufung auf ihr feines und geläutertes Gehör, manche Bedenken über diese Neuerung erheben, obwohl Andere vor mir das Nämliche gethan haben — ich verweise auf das gedruckte Jubilate und Laudate zu 16 Stimmen von Pallavicino, wo die Soprane und Tenore 25 oder 30 Tacte mitsammen in der Octave singen — ich erwidere nur, daß ich nach meinem Sinne gehandelt habe; die anderen mögen ebenso vorgehen, denn wir leben in einer Zeit, wo der für den größten Künstler gehalten wird, der seine Sache am schlechtesten macht (chi fa alla peggio, par che faccia meglio)."

Diese merkwürdige, kühne und stachelige Einleitung zu dem ausnahmsweise Niemanden dedicirten Werke ist aus Rom datirt und die letzte Publikation, welche Giac. Vincenzi in Venedig von Viadana's Kompositionen veranstaltete, wenn die Neuauflagen früherer Werke außer Rechnung bleiben.

Im gleichen Jahre erschien:

Op. XXVIII. 1612. Falsibordoni a 4 voci con i Sicut erat a 8 et il Te Deum laudamus e Salve Regina a 8. Con il Basso continuo per l'Organo. Di Ludov. Viadana Maestro di Capella nel Domo di Fano. Op. XXVIII. Romae. 1612 apud Jo. Bapt. Robletum. In 4°.

In Bologna und bei mir ist das Werk komplet; es wurde von „Frater Ladovico Viadana, datum Romae XIII. Kal. Junii 1612" dedicirt: „Adm. Rever. Patri F. Benedicto Cinquanta Mediolanensis provinciae patri theologo et Concionatori probatissimo."

Viadana scheint in dieser Stellung nicht lange verweilt zu haben,[1]) denn im Jahre 1615 bekleidete er die Würde eines Ordensdefinitors, wie aus dem eingangs (S. 00) erwähnten Actenstücke des herzogl. Archives in Mantua hervorgeht; Piacenza wird als sein Aufenthaltsort genannt.

Während die Kompositionen Viadana's innerhalb 20 Jahren in 28 meist ziemlich umfangreichen Werken vorliegen, kennt die Bibliographie nach dem Jahre 1612 nur mehr ein einziges, sehr bescheidenes Opus, das ohne Dedication und nähere Angaben über die Stellung und den Aufenthaltsort Viadana's erschienen ist, nämlich:

1619. 24 Credo a canto fermo sopra i tuoni delli Hinni, che Santa Chiesa

[1]) Im Cathedralarchiv zu Fano wird ein Actenstück aufbewahrt, das von einem Stellvertreter spricht, der 1612 während der Abwesenheit Viadana's beim Ordenskapitel in Rom ernannt wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

usa cantare col versetto „Et Incarnatus est“ in Musica à chi piace. Con le 4 Antiph. della Madonna in tono feriale di Fra Lodov. Viadana Minore Osservante. Dedicati alla lode e gloria del Padre San Francesco, di S. Lucia Benedetta e di tutti gli Spiriti Beati del Paradiso. In Venetia appresso Bartholomeo Magni. 1619. In Fol. Exempl. in Bologna und Cesena.

In einem Vorwort „a' divoti Lettori“ bemerkt Viadana: „Täglich höre ich in den Gotteshäusern so vielerlei Arten von ausschweifenden Choralgesängen des Credo, schlecht komponirt und von Leuten verfaßt, die milde geurtheilt keinen Schein von Choralgesange besitzen, daß ich mich aus Schmerz über dieses Ärgerniß mit der Gnade Gottes entschlossen habe, 24 Credo über ebensoviele Hymnenmelodien, wie sie im Laufe des Kirchenjahres vorkommen, abzufassen. Ich habe mich durchweg an die den einzelnen Hymnen eigene Kirchentonart gehalten, und jede eigenmächtige und launenhafte Beigabe vermieden. Da ich der Ansicht bin, daß die Melodieen der Hymnen, so schön, lieblich und regelmäßig wie sie sind, unter Eingebung des hl. Geistes komponirt wurden, so wird auch mein Bestreben, sie zu diesem Gebrauche heranzuziehen, Anklang finden, da ich keinen anderen Zweck hatte, als der göttlichen Majestät, wenn auch in meiner schwachen Weise, zu dienen und das Lob Gottes würdevoller, feuriger und mit eifrigerer Andacht zu befördern. Gott überhäufe Euch mit der Fülle himmlischer Gnaden.“

Dann folgt: „Ordine di sonar con l'Organo“, aus der folgende Sätze lehrreich sind: „Zuerst hat die Orgel einzuspielen für das betreffende Credo; dann beginnt der Chor den ersten Vers Patrem omnipotentem, wie es in Rom üblich ist; ihn wird dann auch der Vers „Et incarnatus est“ treffen, der nach Angabe auch vierstimmig (in Musica) vorgetragen werden kann, aber in langsamem Zeitmaß, würdevoll und andächtig.“

Auf dem letzten Blatte des 57 Seiten füllenden und mit Choralnoten ausgeführten Druckes bemerkt Viadana: „Die kleinen Noten, mit denen diese Credo gedruckt wurden, sind ein deutliches Zeichen für die Unbedeutenheit des Komponisten und ein sprechender Beweis seiner schwachen Kräfte; da er nicht in der Lage war, die Kosten für große Noten aufzubringen, so hat er sich mit kleineren begnügen müßen.“

Außer den 24 Credo und 4 marian. Antiphonen im cantus firmus (Choralnotation) sind die Worte „Et incarnatus est bis Crucifixus“ und das Amen im I., IV und VIII. Ton, entsprechend den zur Verwendung kommenden Hymnentönen, zu vier Stimmen komponirt und können statt des cantus firmus gesungen werden.

Schon im Vorwort zum Repertorium mus. sacrae (M. Cantabo Domino, 4 voc. von Grossi) habe ich eine zeitgemäße Neuauflage dieser schönen und äußerst brauchbaren Credo Viadana's angekündigt. Dieselben werden bis März 1889 in Choralnotation und im Violinschlüssel mit weißen Noten für die Sänger erscheinen (erstere Ausgabe als beliebiger Appendix zum Ordinarium Missa resp. Graduale in 8°, 2. Ausgabe als Anhang zum Manuale chorale oder Ordinarium Missae, Volksausgabe); die Orgelbegleitung wird als Fascikel des „Repertorium musicae sacrae“ mit ausgesetzter Harmonisirung und passender Transposition gedruckt werden.

Merkwürdigerweise verschwindet von 1619 ab der Name Viadana's als Komponist aus der Literatur des 17. Jahrhunderts. Neuauflagen früherer Werke tragen die Jahrzahlen 1620 u. 1625 (s. oben 1596 Lib. Missarum), die Sammlung der Concerte erschien in Deutschland mit dem Titel: „Opera omnia sacrorum Concertum 1, 2, 3, 4 voc., jam in unum corpus convenienter collecta, cum Basso continuo et generali Organo adplicato, novaque inventione pro omni genere et sorte Cantorum et Organistarum accomodata. Auctore Exmo Musico D. Ludovico Viadana Italo, hujus novae artis Musices inventore Primo. Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventionis instructione et succincta explicatione Latine, Italice et Germanice. Francofurti apud Egenolphum Emmelium, impensis Nicol. Steinii Anno 1620.“ Enthält 147 Gesänge; in vielen deutschen Bibliotheken (auch Regensburg Dr. Proske) vorhanden.

In einer dritten Auflage der achtstimmigen Psalmen, die zuerst 1602 gedruckt worden waren, findet sich die Notiz (s. Parazzi S. 12), daß sich Viadana im Jahre 1644 bereits „im hinfälligen Alter“ befand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nach privaten, sehr glaubwürdigen Mitteilungen, die Gaet. Gaspari dem Franziskanerpater Ant. Stagnati verdankt, starb Lud. Grossi da Viadana am 2. Mai 1645 in Gualtieri am Po, in der Nähe von Guastalla und Viadana im dortigen Franziskanerkloster und erreichte somit ein Alter von 80 Jahren.

Nach seinem Tode erschien eine in Bologna vorhandene „Missa Defunctorum 3 vocibus a Lud. Viadana primum edita, nunc iterum typis data ab Antonio de Caldanis, et ab eodem Revmo D. Thomae Corradino Reggioli Archipraesbytero (!) dignissimo dicata. Bononiae. 1667." Caldani war Buchdrucker in Bologna und erwähnt, daß die Messe den Musikverständigen so sehr gefalle, daß er sich auf allgemeinen Wunsch entschlossen habe, dieselbe zum zweitenmale abzudrucken. Eine erste Ausgabe ist bisher unbekannt; ich habe das im Alt-, Tenor- und Baßschlüssel komponirte Requiem in Partitur gebracht und werde es seiner Zeit im Repert. mus. sacrae neu ediren.

Für die in Sammelwerken des 16. und 17. Jahrhunderts erschienenen Kompositionen Viadana's verweise ich auf Rob. Eitner's 2c. Bibliographie der Sammelwerke, Berlin, 1877. Dort werden 65 Numern angegeben; die meisten enthält das dreitheilige Promptuarium musicum des Schulrectors von Tübingen am Neckar, Joh. Donfrid, das 1622—1627 in Straßburg (Augustae Tribocorum) erschienen ist.

Nach diesen auf sichere Zeugnisse gestützten Nachweisen über die Lebensumstände und die kirchenmusikalischen Schöpfungen Viadana's sollen zwei Fragen Beantwortung finden, die sich dem aufmerksamen Leser aufgedrängt haben werden. Die erste Frage ist: „Inwieferne kann Viadana als Erfinder des Basso continuo oder Bassus generalis angesehen werden?", die zweite: „Wie sind seine Werke mit Bezug auf den Styl des 16. Jahrhunderts zu beurtheilen?"

Viadana selbst nennt sich im Vorworte zu den Cento concerti von 1602 „Erfinder dieser neuen Art", siehe oben S. 50 die doppelte Übersetzung. Diese seine Behauptung fand weder in Italien noch in Deutschland Widerspruch, sein Vorgehen vielmehr Beifall und Nachahmung.

Um die Frage genauer zu formulieren, ist es nothwendig, auf den Unterschied zwischen Basso continuo oder generale nnd Basso numerato oder cifrato hinzuweisen. Letzterer war schon vor Viadana bekannt und beschränkte sich darauf, die jeweilige tiefste Stimme (manchmal Tenor, Alt, auch Sopran) auf der Orgel zu spielen und manchmal beim Zusammentreffeu sämmtlicher Stimmen durch Dreiklänge oder in Ziffern ausgedrückte Accorde zu begleiten. Viadana hat seinen Basso continuo nicht beziffert; er setzt die begleitenden Dreiklänge voraus, giebt aber dem ein-, zwei- oder dreistimmigen Gesang einen selbstständigen Baß, so daß die Harmoniefülle der Orgel auch beim Vortrage ein- oder zweistimmiger Sätze ergänzend und fortdauernd (daher continuus, generalis) wirken soll. Außerdem war er der erste, welcher im Schmerze über die Verunstaltung der klassischen Werke des 16. Jahrhunderts, bei denen aus Mangel an Sängern oft mehrere Stimmen unbesetzt blieben oder durch Blas- und Streichinstrumente oder die Orgel ersetzt werden wollten, neue Kompositionen erdachte, welche ursprünglich für eine, zwei und drei Stimmen bestimmt waren, und bei denen die Orgel eine begleitende, aber zugleich selbstständige Rolle übernehmen mußte. Diese neue Erfindung ist **vorzugsweise** dem Lodov. Grossi da Viadana zuzuschreiben.

Agost. Agazzari hatte als Kapellmeister des deutschen Colleges, das damals in S. Apollinare zu Rom seinen Sitz hatte, den Viadana (1597) kennen gelernt und wurde ein eifriger Anhänger dieser Neuerung. Den Beweis für diese Behauptung liefern die Werke Viadana's, welche gleich nach ihrem Erscheinen für den Chor von S. Apollinare angeschafft wurden; sie befinden sich jetzt durch Kauf, den ich vor 20 Jahren mit der Leitung des deutschen Collegiums (Collegium germanicum) abschloß, in meinem Besitze und tragen nicht nur die Spuren eifriger Benützung, sondern auch die Namen der verschiedenen Museen (cubicula), für welche sie im Seminar bestimmt waren. Agazzari selbst verfaßte im 2. (Op. V.) seiner Sacrae Cantiones zu 2, 3 und 4 Stimmen (Venetiis Ric. Amadino **1608**) eine Anleitleitung „del suonare sopra 'l Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel Conserto." Diese kleine Abhandlung war schon **1607** in Siena, der Vaterstadt Agazarri's, in deren Akademie er den Titel „Armonico intronato" erhalten hatte, bei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Domenico Falcini auf 12 Blättern in 4°. in Kupfer gestochen worden.[1]) Ein ähnliches Opus erschien im gleichen Jahre 1607, von Francesco Bianciardi verfaßt: „Breve regola per imparar' a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'istrumento, Großfolio, Siena, Dom. Falcini."

Adriano Banchieri in Bologna schildert **1609** den Anteil, welchen Viadana bei dieser Erfindung hatte, mit folgenden Worten:[2]) „Für die Concerte mit Orgelbegleitung hat Lodov. Viadana eine liebliche Erfindung gemacht, indem er eine, zwei und drei Stimmen in recitativem und consonirendem Style so singen läßt, daß über einem fortlaufenden Baß (Basso continoato) die Worte deutlich verstanden werden. Das dient wirklich zur vollkommenen Befriedigung von Organisten, Sängern und Zuhörern; daß aber dieser Styl auch beliebt ist, davon zeugen die Werke neuerer Komponisten, in denen derselbe täglich durch äußerst liebliche Erfindungen besser entwickelt wird." In einem anderen Buche des gleichen Autors[3]) heißt es: „Lodov. Viadana, Franc. Bianciardi und Agostino Agazzari, sehr angenehme (soavissimi) neuere Komponisten, haben gründlich über die Weise geschrieben, welche der Organist beobachten muß, wenn er den Basso continuo, seguente oder Baritono (wie wir ihn nennen wollen) richtig spielen will."

Im Jahre 1628 erschien zu Venedig ein **Buch von Galeazzo** Sabbatini aus Pesaro[4]), in dem Regeln aufgestellt werden über Bezifferung, über tasto solo, über Verwendung der linken oder rechten Hand a. ähnl. Fano, wo Viadana 1612 als Kapellmeister war, ist von Pesaro nicht weit entfernt, und es darf angenommen werden, daß Sabbatini in der Lehre des Basso continuo von Viadana selbst gelernt hat; er bemerkt: „Diese Dinge sind bisher, soweit ich unterrichtet bin, von Keinem noch gelehrt worden, obwohl die Anfänger nach diesem Unterrichte sehr verlangen."

In Deutschland verursachte diese Neuerung ein großes Aufsehen.

„Keine zehn Jahre," so schreibt Fr. Chrysander im Jahrg. 1877 der Allg. musikal. Zeitung S. 116, „waren seit Veröffentlichung der Viadana'schen 100 Concerte verflossen, als der deutsche Organist Caspar Vincentius (in Speyer) zu dem von Schadäus[1]) herausgegebenen Sammelwerke Promptuarium musicum[2]) einen bezifferten Baß anfertigte; ohne einen solchen hätte die Publikation eines Motettenwerkes damals nicht mehr zeitgemäß, nicht mehr vollständig geschienen. Noch einen Schritt weiter und mitten in die alte große Kunst hinein ging dann Meister Vincenz, indem er zu Orlando Lasso's Magnum opus musicum einen eben solchen Baß zu Stande brachte und 1625 zu Würzburg in einem besonderen Bande drucken ließ. Aus der Vorrede zu demselben sieht man deutlich, wie Viadana's neue Einrichtung als ein Heilmittel für alle aufgehäuften Schäden der bisherigen musikalischen Praxis betrachtet wurde, denn ... er schreibt:[3]) „Meines Ermessens hat der Ehrwürdige und Edel Herr Ludwig von Viadana dieser Gesellen[4]) Hinläßigkeit strafen und ihren Hochmuth dämpfen wöllen, indem er eine neue Manier erfunden, die Organisten der Mühe des Aussetzens zu entheben, und der Musik Unerfahrene, ehe sie die Hand anlegen, dieselbige besser zu lernen, gleichsam zu nöthigen. Diesem haben sobald Andere nicht in Welschland allein, sondern auch in Teutschland, nachgefolgt,

[1]) Einen Auszug dieser interessanten Anweisung theilt Rinaldo Morocchi in seinem Buche „La Musica in Siena" p. 30 mit (Siena, Tip. e Lit. Sordo-Muti di Lazzeri, 1886, 160 Seiten in 8°.); dieselbe verdient in deutscher Übersetzung mit dem Original, etwa in Rob. Eitner's Monatsheften, wieder bekannter zu werden.

[2]) Conclusioni nel suono dell' organo, Bologna, 1609, pag. 19.

[3]) Moderna pratica musicale XXXVII. del R. P. D. Adriano Banchieri, Monaco Olivetano. Venetia appresso Giac. Vincenti 1613 (p. 214).

[4]) La regola facile et breve per suonare sopra il Basso continuo nell' Organo, Manocordo o altro simile stromento etc. Venezia, per il Salvadore, 1628. 30 Seiten.

[1]) Im Vorwort wird Viadana gerühmt: „peritissimus hujus scientiae artifex primusque hujus Tabulaturae autor."

[2]) Genauen Titel s. Eitner's Bibliographie S. 251. Die 4 Theile erschienen zu Straßburg 1611 bis 1617; auf dem Titel ist bemerkt: „Basin vulgo generalem dictam et ad Organa musicaque Instrumenta accomodatam singulari industriâ addidit Casp. Vincentius etc." Zwei Numern von Lud. Viadana stehen im 1. und 3. Theile.

[3]) Nach Kiesewetter „Die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe", Art. der Allg. Musikal. Zeitung 33. Band, Spalte 222.

[4]) Welche aus Fahrläßigkeit nur wenige der vielen vortrefflichen Kompositionen in Tabulatur absetzten und diese dann so oft wiederholten, bis es den Zuhörern verleidet worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

welche nit allein ihre eigene, sondern auch fremde Gesänge auf solche Weis und über ein gemeinen Baß gesetzt, wie ich dann selbst dergleichen vier Bücher unter dem Namen Promptuarii musici ausgehen lassen." Aus diesen einfachen Worten läßt sich die große Wirkung der Viadana'schen Praxis auf die damalige Zeit abnehmen; der neue Grundbaß mit Allem was daran hing, war nicht bloß eine besondere Weise der Composition, sondern ein Triebrad, eine Schule für die gesammte Praxis der Gegenwart, und eifrige Organisten, wie unser Vincentius, gebrauchten ihn bald als Besen, um damit allen Unrath[1]) des Schlendrians und der Unfähigkeit auszukehren."

Mich. Prätorius erwähnt über diesen Gegenstand im 3. Theile seines Syntagma musicum, 6. Cap. (1619) folgendes: „Der Bassus generalis seu continuus wird daher also genennet, weil er sich vom Anfang bis zum Ende continuiret, und als eine Generalstimme die gantze Musik oder Concert in sich begreiffet, wie solches dann in Italia gemein, und sonderlich jetzo von dem trefflichen Musico Lodov. Viadana, novae inventionis primario, als er die Art mit einer, zween, dreien oder vier Stimmen allein in ein Orgel, Regal oder ander dergleichen Fundamental-Instrument zu singen, erfunden, an Tag bracht und in Druck außgangen ist, da denn nothwendig ein solcher Bassus generalis, und continuus pro Organoedo vel cytharoedo tanquam fundamentum vorhanden sein muß." Prätorius betont an anderer Stelle: „es sei zum höchsten von nöthen, daß die Componisten sich der Signaturen und Ziffern gebrauchen, wenn auch Viadana in seiner ersten Präfation vermeine, daß es nicht nöthig sei, die signa zu abhibiren."

Der Kirchenmusikdirektor zu St. Nicolaus in Berlin, Joh. Krüger schreibt in seiner Synopsis musica (Berlin, 1624): „Bassus generalis seu continuus, so vom fürtrefflichen italienischen Musico Lodov. Viadana erstlich erfunden 2c."

Joh. Stade's Anleitung, den Basso continuo zu behandeln, stammt aus dem Jahre 1626 und ist durch Fr. Chrysander in der Allg. musik. Zeitung 1877 S. 99 folgd. neu abgedruckt worden. Stade war Organist zu St. Sebald in Nürnberg und äußert sich sehr richtig über das Unvollkommene des Bass. continuus, wie er zu seiner Zeit ausgebildet war: „Bassus generalis oder Bassus continuus ad Organum wird zwar in gemein nur mit einer einigen Stimm angedeutet, es müßen aber dazu mehr Stimmen mit Consonantien, bisweilen auch, nach Erforderung der Composition, Dissonantien (jedoch mit Bescheidenheit) gebraucht werden. Nun befindet sich bei solchem Basso Generali eine ziemliche Ungleichheit, indem etliche gar keine signa und numeros, ein Theil dieselbe gebrauchen, aber gar ungleich und unterschiedlich, welches dann nicht allein bei den Unerfahrnen leichtlich errores verursacht, sondern auch wol bisweilen geübte Organisten zweifelhaftig macht, daß sie nicht allezeit wissen können, wie nach des Autoris Meinung der Bass ad Organum zu tractiren. Es ist aber diese Manier in Italia erstlich aufkommen, wie dann solche Invention Ludovico Viadana zugeschrieben, als welcher mit Fleiß etliche opera mit 1, 2, 3, 4 und mehr Stimmen darauf gericht, darinnen er viel mehr auf die Stimmen guter Singer, als auf den Organisten gesehen, und wird nunmehr diese Art von Anderen gleichfalls gebraucht, also daß sie jetzt auch in Teutschland will gemein werden. Denselben Bassum ad Organum habe ich zwar niemals für eine Nothdurft erkannt zu setzen, als nur in gemelter Viadanischer Manier, da er nicht zu entbehren; der Meinung ich noch verbleibe, jedoch lasse ich einem jeden sein Belieben, solchen zu setzen wo er hin will."

Der Schlußsatz scheint gegen den Speyerer Organisten Vincentius gemünzt zu sein, der zum Promptuarium des Schadäus und zum Magnum opus musicum Orlando's einen Bassus generalis gesetzt hatte,[1]) welcher

[1]) Vergleiche oben S. 49 die Schilderung Viadana's und die Ursachen, welche ihn zur neuen Erfindung veranlaßten.

[1]) Einen Auszug vom Vorwort des G. Vincenz zum Werke Lasso's theilte Eitner im 4. Jahrg. der Monatshefte mit (S. 209) und bemerkt dazu: „Wenn man sich diese Baßstimme betrachtet und z. B. bei der 1. Numer „Beatus vir" über 5 Zeilen Noten nur 12 Ziffern vorgezeichnet findet, so weiß man nicht, wie sich der Spieler zu so einem Baße verhalten soll, um nicht die Führung der Singstimmen gänzlich zu verdecken oder zu verderben; er müßte gerade den Satz auswendig kennen und dann brauchte er schließlich die Generalbaßstimme nicht mehr. Darin zeigt das 17. Jahrhundert eine große Barbarei, daß es den älteren Tonsätzen, welche einer schablonenhaften Orgelbe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von dem in den Concerten Viadana's ziemlich verschieden ist und nur die Ausführung der großen fünf-, sechs- und mehrstimmigen Werke früherer Meister ermöglichen sollte, wenn die Sänger für die Besetzung sämmtlicher Stimmen fehlten. Viadana hatte diesem Übelstande durch neue Kompositionsgattung, welche zum monodischen Gesange hinneigt, abhelfen wollen; er empfand es schmerzlich, daß die für Singstimmen gedachten Kompositionen auf diese Weise ihres Charakters und ihrer wahren Wirkung entkleidet wurden und kam in seiner Weise durch 1, 2, 3 und 4stimm. Gesänge den schwächeren Kirchenchören entgegen; Vincentius aber trug dieses Auskunftsmittel einseitig auf Meisterwerke des Gesanges über, von denen wir heute sagen müssen: „Wenn sie mit Orgel begleitet werden, verlieren sie ihre Wirkung; besser unterlasse man deren Ausführung, wenn die nöthigen Gesangskräfte fehlen."

Die zweite Frage anlangend, schildert Chrysander in seiner gründlichen Weise das Verhältniß Viadana's zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen (a. a. O. S. 97 flgd.): „Erfunden oder erdacht hatte Viadana zunächst die Art der kleinen ein- und mehrstimmigen Concerte selbst: hierauf legt er mit Recht das einzige Gewicht, was Titel und Vorrede seines Werkes deutlich zeigen, wie denn überhaupt sein ganzes Wesen frei ist von jeglicher Anmaaßung oder Großsprecherei, die andern zeitgenössischen „Erfindern" eigen war. Erst als eine natürliche Folge hieraus, nämlich als ein Mittel zur Darstellung jener Concerte, ergab sich ihm der selbständige Grundbaß — selbständig natürlich nur in dem Sinne, wie jede anfängliche Erscheinung es sein kann. Beides gehört also zusammen und kann nur mit einander gewürdigt werden."

„Aus seiner Schilderung derjenigen Musikpraxis, welche ihn zuerst auf seine neue Einrichtung brachte, ersehen wir die Mängel einer Compositionsweise, die uns jetzt als außerordentlich abgeschlossen und in sich vollkommen erscheint. Was kann wohl vollkommener sein als ein Vokalsatz à la Palestrina, der nichts Fremdes zuzulassen scheint, weder in der Composition noch in der Ausführung? Und doch, in einer wie kläglichen Gestalt erschienen diese selben Motetten, wenn man sie betrachtete vom Standpunkte der meisten Aufführungen, welche sie zu ihrer Zeit erlebten! Liest man die Berichte von den beschränkten Mitteln der damaligen Darstellung eines kunstvollen Gesanges, so bleibt kein Zweifel darüber, daß diese in Druck und Schrift so allgemein verbreiteten Compositionen in Wirklichkeit nur von einigen wenigen erlesenen Kapellen richtig ausgeführt werden konnten. Der Drang, sie dennoch aller Orten aufzuführen, mit Sängern, Pfeifern, Streichern und Orgelschlägern, erfand die Partitura, und das Ungenügende dieses Compromisses führte dann auf Concerte von kleinerer Anlage, für Solisten geeignet und durch das Band eines festen Basses zusammen gehalten. Es war also wieder recht eigentlich die Noth, welche den Erfinder spielte, und was anfangs nur eine Aushülfe war, gestaltete sich dann gleichmäßig zu einer Läuterung der Composition wie zu einer Vervollkommnung der musikalischen Praxis."

„Auf die Bearbeitung in Form eines Continuo-Zusatzes wies zweierlei in der früheren Kirchenmusik hin, und man darf sie insofern als relativ berechtigt ansehen. Das Erste waren die Sätze für weniger als vier d. h. für zwei oder drei Stimmen, denn einstimmige Gesänge waren außer den priesterlichen Intonationen oder den Anfängen der fugirten Motive selbstverständlich nicht vorhanden. In diesen wenigstimmigen Sätzen nun, namentlich in den Duetten, machte sich eine Leere bemerklich, nicht eine contrapunktliche, sondern eine musikalische, und eben diese Stücke waren es, welche wesentlich die Ueberzeugung verbreiten halfen, daß Einzelempfindungen in der Musik auf andere, ergreifendere Weise ausgedrückt werden sollten. Wenn man nun bedenkt, welch ein reicher Schatz der schönsten Stimmungsbilder in den seit 1600 entstandenen Duetten zu finden ist, so erhalten die Meinungen der musikalischen Reformer,[1]) die sich gegen Ende des Reformations-Jahrhunderts auf allen Gebieten regten, dadurch eine glänzende Bestätigung."

„Das Zweite, wodurch der Continuo hervorgerufen und direct vorgebildet wurde,

gleitung so ferne standen und gerade durch ihr zartes Stimmengewebe sich auszeichneten, einen solchen Generalbaß aufzwang und denselben nicht nur schön fand, sondern die Wirkung des Tonsatzes noch erhöht wähnte. Man begnügte sich nicht mehr am künstlerischen Aufbau des Satzes, sondern verlangte nach Klangfülle und Effect u. s. w"

[1]) Auch sie wnrden zu Revolutionären! D. R. des K. M. J.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lag an dem entgegen gesetzten Ende, in den ganz vollstimmigen Chören. Die sechs- bis acht- und mehrstimmigen Sätze entstanden als gegensätzliche Gruppenbildungen oder als Doppelchöre, die an verschiedenen Orten gegen einander aufgestellt wurden. Die Anlage solcher Stücke bedingte eine einfach harmonische Composition, bei welcher von Stimmenverflechtung möglichst abgesehen wurde; und die Mitwirkung eines tonhaltenden Instrumentes, oder mehrerer je nach der Zahl der Chöre, wurde hier bald eine Nothwendigkeit. Da war es also eigentlich kein Schritt über das Gebiet hinaus, wenn aus den Singbässen der doppelchörigen Motetten ein Continuo gebildet und mit den nöthigen Anweisungen zur Begleitung ausgestattet wurde. Die Bearbeitung wird hierdurch nicht gerechtfertigt, sondern nur erklärt; heute lassen wir auch diese Gattung von Vocalcompositionen so, wie sie vom Autor gedacht und ursprünglich aufgeführt ist. Es soll aber hiemit zugleich gesagt sein, daß den vollstimmigen wie auch den kleinen Sätzen von Haus aus etwas Unvollkommenes anklebt und wir daher keineswegs vornämlich in ihnen dasjenige zu suchen haben, was die Kunstweise des 16. Jahrhunderts als so vollendet und unübertroffen erscheinen läßt. Dieses liegt in den Sätzen von vier bis sechs Stimmen, namentlich in den fünfstimmigen, und zwar gleicherweise auf geistlichem wie auf weltlichem Gebiete. Hier findet der Continuo-Bearbeiter gar sprödes Material und arbeitet ohne Aussicht auf Dank. Es fehlte auch keineswegs an besonnenen Musikern, welche dieses mitten in dem Continuo-Strudel recht wohl erkannten. Unser Johann Stade sagt zu Anfang seines Berichts, er habe den Orgelbaß niemals für eine Nothwendigkeit gehalten, ausgenommen in Sätzen nach der neuen Viadana'schen Manier, wo er allerdings unentbehrlich sei; und ähnlich urtheilten ohne Zweifel alle jene selbständigen Tonsetzer der damaligen Zeit, die ihre Kunst noch in den Tagen Palestrina's und Lasso's erlernt hatten."

„Viadana's Continuo übertrifft an Selbständigkeit, Freiheit der Bewegung, überhaupt an innerer Durchbildung Alles, was Peri, Cavaliere, Caccini und die ganze Gruppe der dramatischen Experimentisten vor oder neben ihm geschaffen hat. Aber nicht nur im Gebrauch der Ziffern erlangten sie einen kleinen Vortheil über ihn, von welchem besonders die Kirchenmusik Nutzen zog, sondern auch in der Aufzeichnung der Musik kamen sie durch ihr neues Recitativ unwillkürlich auf ein Verfahren, welches dann überall da als Muster galt, wo die Ziffern verschmäht wurden. Peri's Recitativ in Euridice ist schon genau so aufgezeichnet, wie alle folgenden Recitative in Opern, Oratorien und Cantaten der beiden nächsten Jahrhunderte; die Singnoten stehen oben, die Baßnoten für die Accorde des Cembalisten auf einer zweiten Linie darunter. Das gefiel; es war ebenso einfach als deutlich und wurde sehr bald bei allen Solo-Vorträgen mit Continuo-Begleitung nachgeahmt, nicht nur bei recitativischen, sondern auch bei ariosen. Stade lobt diese neue italienische Einrichtung, diese „Partituren so in Italia sehr wöllen bräuchlich werden", weil man daraus schön entnehmen könne, ob der Begleiter seine Accorde in hoher oder tiefer Lage halten müsse. Ein solcher Druck wurde deshalb in Italien bald allgemein, zunächst bei einstimmigen, bald auch bei duettirenden Sätzen. Hier war nun die Singstimme zugleich der Harmonieführer, ein besserer als die Ziffern über dem bloßen Grundbaße es sein konnten; die Ziffern waren daher bei einer solchen Aufzeichnung eigentlich überflüssig und wurden auch vielfach fortgelassen. Namentlich in Compositionen für Kammer- und Concertmusik, in Cantaten, Serenaden, Opern und Oratorien, wurden Ziffern höchst selten angewandt; der äußere Umstand, daß diese Werke fast ausschließlich durch Abschriften sich verbreiteten, wird hierbei mit bestimmend gewesen sein, denn der Tonsetzer konnte bei einer solchen Verbreitungsweise nicht erwarten, daß seine Ziffern weit kommen würden, da sie von der Gnade der Copisten abhingen, die ihnen bald den Garaus gemacht hätten. In der Kirchenmusik ging es gründlicher zu, hier wurde mehr gedruckt und weniger abgeschrieben, hier war auch volle Harmonie immer mehr gesucht, als feiner zierlicher Gesang."

„Wir entnehmen hieraus, daß Viadana's Verfahren nur den Impuls gab für den allgemeinen Gebrauch, aber keineswegs im Einzelnen für die Praxis maßgebend wurde. Er schrieb nur Kirchenmusik, vermied aber die Ziffern, welche doch hauptsächlich auf diesem Gebiete der Kunst heimisch wurden und auch schon vor ihm im Gebrauche waren. Er componirte eine ganze Reihe von Gesängen für eine einzelne Stimme, aber er wußte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich dasjenige Hilfsmittel nicht zu Nutze zu machen, welches bereits Peri und seine Genossen auf dem weltlich-dramatischen Gebiete angewandt hatten, den Zusammendruck von Grundbaß und leitender Singstimme. Nur in der Hauptsache, in der Zusammenfügung von Continuo-Baß und Singstimme, übertraf er Alle und steht daher mit Recht an der Spitze dieser fruchtreichen Neuerung."

Durch diese Ausführungen Chrysanders ist das Verhältniß Viadana's zu seinen Vorfahren hinlänglich klar gelegt und der Unterzeichnete hat seinerseits nur noch einige Puncte hervorzuheben, welche sich auf die Kompositionen Grossi's beziehen, die er zum größten Teile in Partitur besitzt.

Viadana trägt ein Doppelgesicht; der größere Teil seiner kirchlichen Kompositionen ist in dem Style gehalten, den sein Lehrer Cost. Porta (?) und alle Zeitgenossen im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts nach ernster, strenger Schule und Übung zu beobachten pflegten. In den vier Messen, in den Responsorien, Lamentationen und Gesängen der Charwoche und des Todtenoffiziums, in den Vesperpsalmen neigt er der alten contrapunktischen Schule zu. Aber er ist ein tüchtiger Praktiker, er kennt die Sänger seiner Zeit, über deren mangelhafte Schulung und geringe Zahl er bitter klagt, für die er komponirt mit der sichtbaren Tendenz, recht populär zu sein und vor Allem das Verstehen der Textworte, den geschmackvollen, nicht durch falsche Manieren und eitle Künsteleien verunzierten Vortrag zu fördern. Bei Viadana's Kompositionen kann auch ein kleiner Chor und ein mittelmäßiger Dirigent dankbare Erfolge erreichen; er legt den richtigen Vortrag, die schöne Declamation des Textes so bequem zurecht, verarbeitet seine Motive so einfach und leicht, führt die Stimmen so ungezwungen, vereinigt sie in der Gleichzeitigkeit und harmonischen Zusammenstellung so wirkungsvoll, meidet rhythmische Spielereien und verzerrte Tacteinteilung so sorgfältig, daß man ohne Bedenken die Kompositionen dieser Periode als die beste Vorschule für die früheren und größeren Klassiker bezeichnen darf.

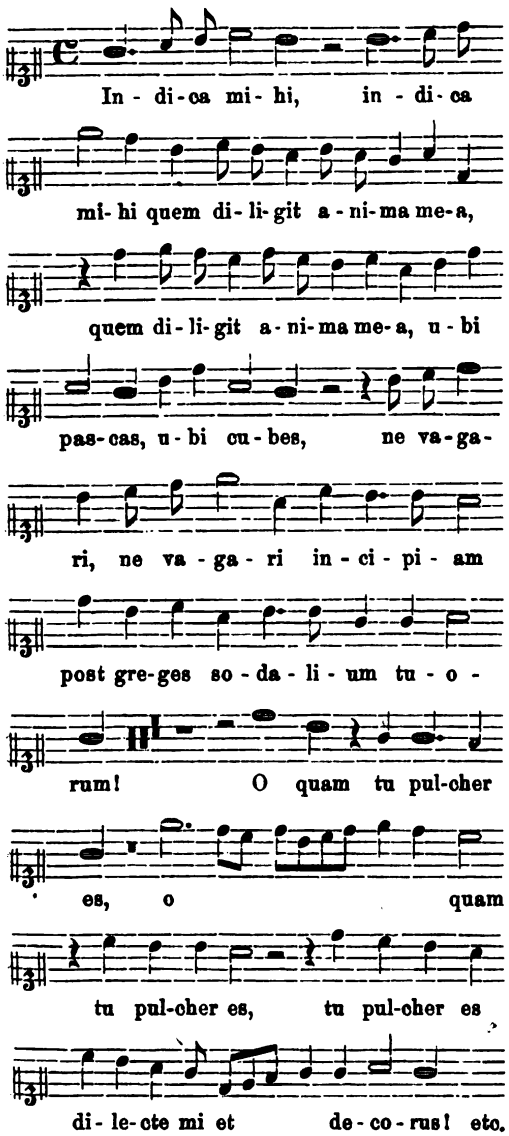
Dieses Streben nach Gemeinverständlichkeit und der große, heilige Eifer den Kirchengesang und die Art des Vortrages zu heben, dem Geschmacke des Publikums, das durch die monodischen, von Emilio Cavalieri, Peri, Caccini, Monteverdi und Anderen gepflegten Gesänge mit weltlichen Texten begeistert war, entgegenzukommen, vor Allem aber die Absicht, jene barbarische Art des Vortrages klassischer Vocalkompositionen, welche er im Vorworte zu den 100 concerti schildert, zu beseitigen, veranlaßten ihn jedoch, neue Bahnen zu betreten. Dieser, besonders in den „Concerten" angewendete Styl neigt in Melodiebildung, Textbehandlung und rhythmischer Gestaltung zum dramatischen Wesen; das Individuum tritt bald als Sopran, Tenor u. s. w., bald in Verbindung mit einer zweiten oder dritten Stimme aus dem Sängerchor hervor und hat die Schulung der Stimme, geschmackvollen Vortrag, Fertigkeit im Sprechen und Deklamiren zu erweisen. Die Melodie lehnt sich noch manchmal an den Contrapunkt, aber das Figurenwesen wird öfters Zweck, statt Mittel zu bleiben. Wenn Agost. Agazzari, Gio. Mar. Nanini, Giov. Franc. Anerio bald noch weiter gingen und durch Verschiebung der schönen Linien das Sonderbare und Wunderliche, also den Barokstyl cultivierten, so trug nicht Viadana die Schuld, sondern die ganze Geistesrichtung der Zeit. Er muß gegenüber den kirchenmusikalischen Anschauungen und der Propaganda des Oratorianers P. Juvenal Ancina in Rom[1]) als Reactionär bezeichnet werden. „Viadana's Melodie, meint Ambros (Musikgesch. IV. Bd. S. 250), ist noch weit davon entfernt, sich frei und leicht zu bewegen — sie verläugnet ihre Abstammung aus der Polyphonie durchaus nicht und trägt gleichsam die Spuren der kaum abgestreiften contrapunktischen Fesseln noch an Händen und Füßen. Den Singbaß versteht Viadana, selbst wo er solo auftritt, noch so sehr als Grundstimme, daß wir in den Concerten Stücke finden, wo ihn der Orgelbaß einfach im Unisono verdoppelt."

Gegen den ersten Satz von Ambros treten in den drei Büchern der concerti ecclesiastici so viele Zeugen auf, daß er in dieser Allgemeinheit unmöglich bestehen kann. Man betrachte beispielsweise nur die eine Stimme aus dem Duo (III. Buch der

[1]) Eine Monographie über diesen merkwürdigen Mann, welcher die Madrigaltexte seiner Zeitgenossen einfach mit erbaulichen Texten versah und die so zugerichteten Kompositionen für gottesdienstliche Zwecke heranzog, hoffe ich in einem der folgenden Jahrgänge des K. M. Jahrbuches aus dem Archiv von S. Maria in Valicella zu Rom bearbeiten zu können.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Concerte Nr. 1), in welcher wahrlich kein Zug mehr aus der Adelsfamilie der Polyphonie und kein Faden von contrapunktischer Fessel im Sinne der älteren Schule zu entdecken ist:



Dr. Witt hat im 2. Jahrg. der Flieg. Bl. für kath. K. M. (Musikbeilage 1867) ein Motett aus den Concerten Viadana's abdrucken lassen und den Baß harmonisch ausgefüllt. Er bemerkt dazu (l. c. p. 23): „Bei nicht zu schnellem Tempo, gut geübtem, ausdrucksvollem Gesange mit schöner Aussprache des Textes und richtiger Betonung nach der Länge und Kürze der Silben, dann bei entsprechender Registrierung wird das Stück eine ausgezeichnete Wirkung hervorbringen." Und doch ist der zweite Satz von Ambros richtig; den Concerten Viadana's fehlt es am richtigen Grundbaß, an der feinen, durchgearbeiteten und selbstständigen Orgelbegleitung.[1]) Wenn im K. M. Jahrb. 1886 Art. Gio. Fr. Anerio S. 61 der Wunsch ausgesprochen wurde: „Eine kleine Aus- und Umarbeitung wird besonders auf die Orgelbegleitung Rücksicht nehmen müssen, um dem Singbaß mehr Selbstständigkeit zu verschaffen," so drängt sich dieses Verlangen auch bei den 1, 2 und 3stimm. Compositionen Viadana's auf und ich denke bei dieser Neubearbeitung an die Principien und das musterhafte Vorgehen von Jos. Rheinberger und Rob. Franz gegenüber ausgewählten Kompositionen von Sebast. Bach und Anderen. Die Hälfte der Kirchenkompositionen unseres Lod. Grossi von Viadana verdienen noch heute eine Zierde der kath. Kirchenchöre zu werden, die andere Hälfte aber harrt einer sachkundigen, nach Seite der Begleitung und Figuration freien und nur einzelne überwuchernde Formeln der Melodie beschneidenden oder sie pietätvoll reinigenden Neubearbeitung.

Viadana aber wird zu allen Zeiten als feinfühliger Kirchenkomponist, als eifriger Beförderer guten und besseren Geschmackes, als fleißiger und begeisterter Vorkämpfer für die Würde des kirchl. Kunstgesanges gerühmt werden müssen, wenn auch als sicher gelten kann, daß seine Werke bereits in das Stadium der absteigenden Bewegung fallen, nachdem der Culminationspunkt der vokalen Polyphonie in Palestrina's Werken erreicht war.

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

[1]) Wie ganz anders, geradezu ergreifend schön, wirkt das Perfice gressus meos von Witt für Alt und Baß im gleichen Jahrgang; es ist im Style Viadana's gehalten, aber harmonisch ausgebaut!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine kleine Musikkapelle

aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts.

Es ist schon wiederholt mit Recht betont worden, daß erst durch Detailforschungen in den verschiedenen Provinzen, Ländern, Städten und Bezirken Deutschlands der allgemeinen Musikgeschichte jenes Material herbeigeschafft werden muß, das zu einem allseitigen, genauen und zuverlässigen Gesammtbilde führen kann. Zu diesem Zwecke sind die Monatshefte für Musikgeschichte von Rob. Eitner gegründet worden, welche bereits im 20. Jahrgange stehen und eine Unsumme wichtiger, kleiner und umfangreicherer Notizen, Urkunden, Belege, Biographien u. s. w. aufgespeichert haben, durch welche die landläufigen musikalischen Lexica und „Musikgeschichten" wesentliche Verbesserungen und Zusätze erfahren. Ausgearbeitete und streng wissenschaftlich behandelte Stoffe ähnlicher Art birgt die im 4. Jahrgang stehende „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, redig. von Friedr. Chrysander, Phil. Spitta und Guido Adler."

Wenn der Unterzeichnete die Mußestunden seines siebenmonatlichen Aufenthaltes an der Kirchenmusikschule in Regensburg zu nachstehenden Excerpten benutzte, so folgte er nicht nur seiner eigenen Neigung, sondern auch dem Drängen des Vorstandes dieser Schule und Redacteur's des K. M. Jahrbuches, welcher nicht müde wurde, zu betonen, wie sehr es noch an „Bausteinen für Musikgeschichte" fehle und wie man keine Gelegenheit vorübergehen lassen solle, auch die unscheinbarsten historischen, aber aus sicheren Quellen gesammelten Notizen, besonders aus Archiven, Abhandlungen der historischen Vereine u. s. w. jenen Organen bekannt und zugänglich zu machen, die zu diesem Zwecke bestehen.

Möchten die folgenden Zeilen Veranlassung geben, daß den eben genannten Zeitschriften oder dem K. M. Jahrbuche, das seit Jahren mit besonderem Eifer musikhistorische Studien veröffentlicht, ähnliches Material zugeführt werde, damit das Verstreute und Unbekannte am rechten Orte und zur fruchtbaren Verwendung gesammelt und bekannt werde.

Der Unterzeichnete betont, daß die folgenden Mitteilungen wörtlich ausgezogen wurden und daß die volle Verantwortung für die historische Treue dem Verfasser des Buches zufällt, dem er seine Notizen verdankt; er zweifelt aber, bei der Genauigkeit, mit welcher das Werk bearbeitet ist, nicht im geringsten auch an der absoluten Genauigkeit der auf Musik sich beziehenden Nachrichten. Die Abhandlung führt den Titel:

„Landgraf Philipp von Hessen,[1])
genannt „der dritte", oder auch „von Butzbach".
Von dem
Vereinssekretär Dr. Walther."[2])

Im § 7. „Der Hof Philipps, dessen Einrichtung und das Hofleben in Butzbach,"[3]) bespricht der Verfasser das musikalische Leben und Treiben daselbst und schreibt p. 337 flgde: „Die Musik erfuhr ebenfalls am Hofe zu Butzbach eine gewisse Pflege; Philipp selbst unterstand sich, wie Buch erzählt, „auch Mutetlein zu componiren, wie sie denn allbereit auß der Hebräischen Biebel ein psalmum 4 vocum componiret, welchen sie in der Hof Capelle hinterlassen." Im Übrigen war die Art, wie die Musik Pflege erfuhr, der Hofsitte jener Zeit entsprechend, die verlangte, daß der Fürst eine „Cantorei" hielt, d. h. einige Musiker und Sängerknaben, die in der „Hofkapelle" sich hören ließen. Unter den Angestellten des Hofes befinden sich darum ein Kapellmeister, ein Hoforganist und einige Musiker, denen einige Kapelljungen (Musikzöglinge) beigegeben waren. Als Kapellmeister erhielten ihre Bestallung: Joh. Georg Schott 1610. Joh. Reich 1618. Joh.

---

[1]) Landgraf Philipp war geboren am 26. Dezember 1581 als der dritte Sohn des Landgrafen Georg I. aus dessen erster Ehe mit Magdalena, geborne Gräfin zur Lippe und starb am 28. April 1643.

[2]) Aus: Archiv für Hessische Geschichte und Alterthumskunde. Herausgegeben aus den Schriften des historischen Vereins für das Großherzogthum Hessen von Dr. phil. A. F. Walther. Bd. XI. Heft II. Seite 337 ff.

[3]) Butzbach liegt im Großh. Hessen, in der Wetterau, 1 Stunde von Bad-Nauheim.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Andreas Autumnus 1615; als Hoforganisten: Heinr. Müller 1610. Joh. Reich 1617. Joh. Adam Bleichenbach 1623; als Musikanten: Simon Wawell 1619. Casp. Fischer, Schwanfelder 1632. Unter diesen Hofmusikern hatte Joh. Andr. Autumnus (Herbst) einen Namen als Componist und es bewahrt die Hofbibliothek mehrere Manuskripte mit Compositionen, die er dem Landgrafen Philipp gewidmet hatte. (Die musikalisch-biographischen Werke von Gerber, Walther, Fétis u. s. w. lassen ihn erst 1628 auftreten und zwar als Kapellmeister in Frankfurt. Er war aber bereits 1615 bei Landgraf Philipp als Kapellmeister eingetreten und dann 1619 in die Dienste des Landgrafen Ludwig übergegangen, aber in Verbindung mit Philipp geblieben, dem er u. a. eine Cantilena zu 3 und 6 Stimmen componirt im Jahre 1620 schickte. Gedruckt sind von ihm erschienen: 1. Musica practica s. instructio pro symphoniacis. Nuremberg 1642. (Ed. 2. Frankof. 1653. Ed. 3. 1658.) 2. Musica practica s. Compendium melopoeticum. Nüremberg 1653. 3. Arte pratica et poetica. Francof. 1653. 4. Meletemata sacra Davidis et suspiria S. Gregorii 3 vocum. Nüremberg 1619. 5. Theatrum amoris. Nüremberg 1611. Cf. Fétis, Biograph. des Musiciens. IV. S. 300. Die Hofbibliothek in Darmstadt bewahrt von ihm folgende handschriftliche Compositionen: 1. Concentus musicalis ex psalmo Davidis 122. quinque vocibus elaboratus cum Basso continuo pro organo 1622. 2. Symphonia musicalis 1622. 3. Psalmus 57. 6 voc. elaboratus 1621. 4. Der 117. Psalm in contrapuncto colorato mit 5 Stimmen comp. 5. Harmonia gratulatoria 1616. Philippo L decantata. Von Joh. Reich (Joh. Ricke): 1. der 150. Psalm mit 5 Stimmen gesetzt. 2. Neuere deutsche Lieder und Gesenge mit kurzweiligen Texten unterlegt und mit 4, 5 und mehr Stimmen componirt 1619.)

Die Thätigkeit der Hofmusik wurde vor allem in der Kirche in Anspruch genommen; untergeordnet erscheint sie bei den Tafeln. Eine Hauptthätigkeit des Kapellmeisters, des Hoforganisten und der Musikanten bestand in dem Unterricht der Kapelljungen. Es war ihnen anbefohlen der Knaben Stimmen „nach Art der Hofmusik zu formiren und zu lieblicher Coloratur und Moderation anzuweisen, auch einen aus denselbigen, den er aus ihnen am thunlichsten erachten wird „in Musica poetica zu unterrichten". Zu allen ihren Obliegenheiten verpflichteten sie sich durch Unterschrift ihres Anstellungsdekretes, in dem alle diese namentlich angeführt waren. Die musikalischen Instrumente, welche Kapellmeister Joh. Reich 1618 in Verwahrung übernahm, bestanden in 3 „gemeinen" Posaunen, einer Quartposaune (mit einem dreifachen Satzstück, und einem Krumbogen), 1 Zinke, 1 Zugtrompete, 2 Diskant Geigen, 2 Tenor Geigen, 1 große Baß Viola, 2 Sekund Zinken, 1 kleines Dulcin, 1 großes Fagott, 6 Violen. In der Herbeischaffung der musikal. Instrumente unterstützte ihn vielfach von Nürnberg aus Prätorius, der sogar die „guten römischen Saiten", wenn er deren fand, in Vorrath nach Butzbach schickte. So machte er im Jahre 1610 bei Eröffnung der Hofhaltung eine Sendung von 5 Geigen, 1 Diskant Zinken und 3 Posaunen. In des Landgrafen Verlassenschaft fanden sich außer den genannten Instrumenten auch noch: eine Theorba, ein Spinett, „ein spitz Instrument von 4 Zügen, ein lang Instrument mit einem doppelten Clavier, ein Regal mit zugehörigen Pfeiffen und Gewicht und Bälgen, 3 Triangel". Das Musikverzeichniß führt folgende Werke auf:

1. Florilegium selectissimarum Cantionum 4. 5. 6 et 8 vocum. Erhardi Bodenschatz.

2. Deutsche Lieder Johann Stadens.

3. Lustgarten a. 4. 5. 6. etc. Joh. Leonis Hasleri.

4. Ej. Neue deutsche Gesänge nach Art der welsch.

5. Christ. Demantii Convivalium Concentum farrago 6 vocum.

6. Drey Classes der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vechii.

7. Baletti a 5. di Giac. Gastoldi Italienisch.

8. Neue deutsche Lieder mit poetischen Texten Johann Staden á 4.

9. Ej. Neue deutsche Lieder nach der art der Villanellen, a 3. 4. 5.

10. Venus Kräntzlein Joh. Herm. Scheins, quinque et plurium vocum.

11. Magnum opus musicum Orlandi de Lasso.

12. Valent. Hausmanni gantz Opus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

13. Valent. Hausmanni Täntz und Paboanen.

14. Hasleri und Erbachs Muteten.

15. Orlandi Lassi Muteten.

16. Andreæ Pevernage Muteten, dabey Augustini Agazzarii wie auch zweyen Theil Asprilii Pacelli und Melchioris Schrammii Muteten, letzlich Alexii Neandrii.

17. Gemmæ musicales colligirt per Fridericum Lindnerum.

18. Joh. Molleri Muteten.

19. Musikalische Fröhlichkeit Melchioris Francken.

20. Psalmen und Christliche Gesänge Joh. Leo Hasleri.

21. Madrigalia Orlandi Lassi.

22. Madrigalia Melch. Borg. . . vinckh.

23. Joh. Molleri Paboanen und Galliarden.

24. Opus neuer Intraden, Galliarden und Couranten mit Gasp. Textorii.

Geschriebene Sachen:

1. Ein Exemplar, so J. f. Gn. zur Heimführung componirt durch Görge Schotten.

2. Das neugeborene Kindlein ejusd.

3. Ein Muteten, à 6 durch Barthol. Damiten de Dambach.

4. Harmonia musica á 4 Georgii Werneri.

5. Das Vatter unser mit 6 Stimmen Joh. Molleri.

6. 121. Psalm Davids à 6 Joh. Molleri.

7. Ein fröhlich Weihnachten Lied à 5 Joh. And. Autumni.

8. Item der 117. Psalm Davids ejusd.

9. Item der 150. Psalm à 5. Joh. Ricken.

Wie für alle Dienststellen hatte Landgraf Philipp auch eine „Ordnung, darnach unsere Musikanten und Capelljungen sich zu richten".

Wir wollen diese Musikantenordnung als interessanten Beitrag zur Sittengeschichte in extenso mittheilen:

1. Sollen die Jungen zwischen 4 und 5 schlägen des morgens sich fertig und anziehen, das Losament säubern und sich waschen.

2. Zu fünfen soll einer an dem die Ordnung ist den Morgensegen clara voce sprechen, darnach ein Capitel aus der Bibel und ein Hauptstück aus dem Catechismo Lutheri mit der Auslegung lesen.

3. Zu Sechs soll ein Jeder sich an sein Instrument und Studium begeben, was ihm des vorigen Tags von dem Kapellmeister aufgegeben worden bis um 7 Schläge.

4. Zu Achten sollen sie bei dem General-Exercitio sich einstellen oder sollen gestraft werden.

5. Welchem gebührt die Tafel zu decken und aufzuwarten soll solches verrichten und die andern auf der Stube bleiben bis um 10.

6. Nach der Mahlzeit bis um 12 Uhr mag ein jeder sich auf blasenden Instrumenten gebrauchen oder schreiben.

7. Von 12 bis auf 1 Uhr sollen sie sich vff trommeten vben.

8. Von 2 bis auf 3 Uhr sollen sie sich bey dem General-Exercitio abermal einstellen.

9. Zwischen 4 und 5 soll derjenige an dem die Ordnung, abermal decken und die andern bis zu 5 auf der Musikstuben bleiben.

10. Sollen sie abermals von 6 bis zu 7 nach der Abendmahlzeit sich auf blasenden Instrumenten üben.

11. Zu 8 Uhr Abends soll einer den Abendsegen recitiren und ein Stück aus dem Catechismo, auch ein Capitel aus der Bibel lesen und sich alsdann zu schlafen begeben.

12. So sie gegessen haben sollen sie die Hand waschen, damit sie mit schmeerechten und besudelten Händen die Instrumente und Saiten nicht maculieren oder verderben.

13. Sollen sie die Nägel kurz abschneiden, damit die Saiten nicht verderbet werden.

14. Sollen sie die Bücher und Instrumente sauber halten, und so oft das Musiciren verrichtet, die Bücher hinwieder zusammen thun und die Instrumente nicht verstreuet auf den Bänken liegen lassen, sondern jedes an seinen Ort hängen, da es hin gehört.

15. Sollen sie keine Unflätigkeit auf der Schlafkammer gebrauchen, dadurch ein böser Geruch möchte auf die Stuben kommen.

16. Ihre Mantel, Hütte und andere Kleider sollen sie nicht auf den Bänken liegen lassen, sondern an die Wand aufhenken.

17. Welchem in der Kirche gebühret den Catechismum zu lesen, soll Acht haben, daß er langsam bete und nicht häsitire oder fehle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

18. Sollen sie fleißig auf die Predigt in der Kirchen zuhören, damit sie etwas darauß können recitiren, wenn sie gefragt werden.

19. Sollen sie sich allen unnützen Geschwätzes enthalten, da aber einer oder mehr sich gelüsten liessen zu fluchen und Karten oder Würfel zu spielen oder sonsten Muthwillen oder Bubenstücke zu treiben oder auch sich zu zanken oder zu schlagen, sollen sie mit Ruten gestrichen werden.

20. Sollen sie sich gegen Jedermann demüttig und ehrerbietig, gegen ihre vorgesetzten Lehrmeister auch gehorsamlich und willig erzeigen.

21. Da ihnen von andern Jungen, oder sonst leichtfertigem Gesinde Überlast geschehe, sollen sie sich selbst nicht rächen, sondern solches dem Capellmeister anzeigen, daß er sie vertrete.

22. Sie sollen auch keine frembe Jungen oder leichtfertig Gesindel zu sich auff die Instrumentenstuben kommen lassen, oder sich sonsten zu denselben gesellen.

23. Soll niemand mit Versäumung des General-Exercitii ohne Vorwissen des Capellmeisters von andern sich Wer zu bestellen oder gebrauchen lassen, es wäre denn unser Herrn Special-Befelch dabei.

24. Wenn Feyer- oder Predigtag sein, sollen sie die Instrumente, so der Capellmeister in der Kirche gebrauchen will, für der Zeit, ehr geleuttet wird in die Kirch bringen, und sich in der Kirchen finden lassen.

In Specie.

Soll der Organist willig und schuldig sein, das wenige, was ihm vom Capellmeister aufgeben wirdt, fleißig abzusetzen, und in die tabulatur zu bringen, sonderlich was folgenden Feier- oder Sonntag soll musiciret und gebraucht werden.

In genere.

Sollen sie sich untereinander nicht zancken oder hadern, sondern wie Gesellen gebühret, freundlich und lieblich sich halten und vertragen.

Welchem eine Stimme vom Capellmeister zu singen oder zu musiciren anbefohlen wirdt, der soll selbige sowol außer als bey dem Exercitio ohne Verdruß gebrauchen.

Wenn fremde Herrschaft allhir und auffgewarttet wird, soll niemand über Durst trincken, damit er desto baß seine Sachen versehen könne und durch vbrig Sauffen und Trunckenheit kein Schimpf eingelegt werde.

So Jemand ohn Ursach das Exercitium versäumet oder unter dem Uffwarten bey fürstl. taffel erriret, der soll so oft ers thut einen Schreckenberger an seinem quoto missen, die Jungen aber sollen gestraft werden. Damit auch wegen der Verehrungen, so fürfallen, möchten zwischen den Musikanten kein Streit sich erhebe, so soll diejenige in so viel Theil geteilet werden, als viel man darzu vonnöthen hat, und der Capellmeister pro directione einen Theil bevor wegnehmen, folgendts mit dem Organisten zu gleichen Theil gehen; Bleichbach, Wagner und Thurmann sollen dimidiam und die übrigen Jungen einen partem zusammen haben.

Ein jeder soll auch verbunden sein, die Jung auf ihr Bitten was er besser weiß als sie placite zu unterrichten.

Es sollen alle und jede unsere Musikanten auch des Weines und Vollsaufens sich enthalten, damit sowohl bei den ordinariis exercitiis als auch sonsten bei Uffwartung bei der Musik sie ihre Stelle gebührlich vertreten können.

Wenn einer aus den Musikanten, Thurmann oder Andere zu verreisen Erlaubniß hat, soll er zu bestimmter Zeit sich unsäumlich wieder einstellen und der Musik abwarten. Sie sollen auch sowohl bei den Ordinariis exercitiis als sonsten jeder Zeit, wenn Unsertwegen der Capellmeister ihnen zusammen zu kommen und zu musiciren befehlen wird, sich gehorsamlich erzeigen und einstellen."

Biebrich a./Rh. **Carl Walter,**
Lehrer und Chorregent.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Johann Beerens,

Weiland Hochfürstl. Sächsisch-Wei | senfelsischen Concert-Meisters und | Cammer-Musici, |

MUSICALIsche | Discurse | u. s. w.

(Fortsetzung aus K. M. Jahrbuch 1888.)

Cap. XLII.

Von einem absonderlichen commate musico.

Ist veraltet.

Cap. XLIII.

Von der musicalischen Cohærenz.

Ich habe auf unterschiedlichen Chören einen absonderlichen Fehler observirt, welcher vielleicht denen nicht wird unbekannt seyn, welche mit ihren Gedancken etwas weiter ausschweiffen. Damit ich mich nun wegen Eigenlobs nicht verdächtig mache, als wären andere judicia rostig, so ist meine Meinung nicht, daß dieses, was ich sagen werde, andere nicht verstehen, sondern ich melde nur, daß es ihrer tausend nicht mercken noch verstehen wollen. Was ist aber dieses vor eine cohærentia, und in was stecket der observirte Fehler? Es wird sich zwar mancher componist einbilden, wenn er seine stanzen dem Ton gemäß connectire, so wäre die cohærentia omni numero absoluta, und das ist wahr. Gleichwohl aber ist zu wissen, daß unerachtet ich hier von der connexione nicht rede, noch selbige vielweniger tadele, ich dannoch einen grossen Fehler in der cohærentia mit Ohren anhören müssen, wenn auf ein fugirendes præambulum ein miserere gefolget. Wie cohærirt demnach das fröliche mit dem traurigen? wie das weisse mit dem schwartzen, wie der Tag mit der Nacht. Diejenigen Menschen, welche in einem Augenblick weinen und lachen, hält man selten vor recht klug. Warum præambulirt man dann an vielen Orten so frölich, da doch so betrübte und traurige Texte nachfolgen? Kommt mir fast vor, wie diejenigen zu thun pflegen, welche ins Cartheuser-Closter gehen, und sich vor der Einkleidung noch einmahl in mundi sæculo rechtschaffen lustig machen.

Werden demnach diejenigen Organisten, so hierinnen verstossen, sich hinfüro eines bessern bescheiden, und das Wetter nicht so ungleich untereinander vermischen, daß auf frohen Morgen kein nasser Abend folge.

Cap. XLIV.

Ob es der music zu- oder abträglich, weil es heut zu Tage so viel componisten gibt?

Diesen Titel etwas articulater zu verstehen, muß man wissen, daß ich hie nicht rede von denen componisten, als guten Meistern, sondern nur von denen, so die composition zu ergreiffen Lust haben, nnd dergleichen subjecta finden sich allenthalben, nicht allein auf Höfen, in Städten, Schulen und Gymnasien, sondern so gar auf Dörffern, Edel-Höfen und andern prædiis.

Aber kurtz von der Sache zu kommen, so heist es hier, non cuilibet licet adire Corinthum, geräth unter tausenden kaum einer, und ist also die Furcht um der Ueberhäuffung willen schon abgethan. Dann gleichwie ein anders ist latine, ein anders latinum reden, also ists auch ein anders componiren, ein anders etwas hinklecken. Weil nun die Sonne gegen der Nacht gehalten, desto angenehmer scheinet, also kan es der music nicht abträglich seyn, unerachtet sich unzehlich tausend subjecta zu der composition begeben.

Denen, welche mir einwerffen, man müste dem Schwein kein gölden Halsband anhängen, noch diese so edle Wissenschafft jedem circumforaneo an die Nase binden, darff ich ihre argumenta nicht auflösen, weil sie von sich selbst umfallen und nicht bestehen können, indem es durch keine Grundlage eintziges Gesetzes kan dargethan werden, daß jemanden, wer der auch sey, der Weg zu denen freyen Künsten zu gehen, mit genugsamen Recht, kan verbauet oder verleget werden.

Ja, ich will sagen, daß durch die wachsende Anzahl der scholaren der music mehr zu als abgehe, ratione existimationis. Dann, wenn wir nach der Lateiner Sprichwort dieses nicht lieben, was wir nicht kennen, so folget, daß man auch eine Kunst nicht æstimiren könne, wir wisse dann, was sie sey und bedeute? Durch die Regeln der composition aber erhellet die Tugend des fundaments, wird also die existimation dieser edlen Kunst weiter und weiter, aus einem Land in das ander, von einer Stadt in die andere, und also auch so gar in die Dorffschafften fortgepflantzet. Warum aber die Dorffschulmeister nicht componiren sollen, davon habe ich im Suetonio noch auch Cornelio Agrippa nichts gelesen. Nur bloß allein hierinne steckt der Knack, daß sich mancher mit seinem Lumpenzeug mehr Lobs einbildet, als er gewachsen ist, all sein Lebtag zu meritiren. Ja, wenn es mich nicht ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

drösse im Pfifferling zu wühlen, wolte ich lebendige Exempel an den Tag bringen, wie schrecklich hierinnen ihrer etliche, die doch in grossen Städten dienen, verstossen, daß sie offt in eine eintzige Aria 30. Terpentinerne Schnitzer, Vitia, Fledermäuse, Pferde-Quinten, Hunds-Octaven, Rassel-Böcke, Ziegen-Käse und dergleichen angebracht, gleichwohl wollen sie grosse Heilige seyn, denen man Altäre bauen, Kirchen einweihen und Königliche Ehre anthun solle. Aber ihnen stünde besser an, daß sie eine Musquete auf die Achsel, und das Bandilier an die Seite, als eine Feder in die Hand nehmen, dann durch solchen gütlichen Vorschlag und treu ertheiltes consilium würden sie unterlassen, die tonos so grausam untereinander zu confundiren, sie würden bleiben lassen die fugen so tyrannisch zu tractiren, und mit einem Worte, sie würden so verstandener massen den Titel musicalischer Himper und Stimper, Bierfiedler, paschkaller und dergleichen von sich legen, und keine Ursache geben, daß man sie nirgends lobte, sondern allenthalben auslachte. Man ist wohl so bescheiden, und weiß zur Genüge, daß GOtt seine Gaben nicht gleich austheile, und daß nicht jeder Fuß geschickt sey capriolen zu schneiden, man strafft nur die Einbildung, und bittet, daß man sich bessern und andern ehrlichen Meistern die Ehre geben solle. Aber es ist leider! mit unzehlichen dahin gekommen, wann sie nur drey Italiener singen hören, und ein wenig auf dem Clavir suchen können, so ist das Pferd schon aufgezaumt (scilicet von hinten) da seynd wir ex lex, und gilt keiner nichts, als welchen wir æstimiren. Hinc fletus, hinc illæ lachrimæ!

Cap. XLV.

Was wegen der composition des Kyrie eleison zu halten.

Ich bin, ohne eitelen Ruhm zu melden, öffters als einmal mit gelehrten Leuten deßwegen in discurs gerathen, und es fehlete nicht viel, so hätten sie mich auf ihre Meynung gezogen, daß man nemlich kein Kyrie eleison mit Trompeten und Paucken componiren solle. Ihre rationes waren folgende: Kyrie eleison hiesse, HErr erbarme dich unser! Dieser Text wäre textus lamentabilis, die Trompete aber ein instrumentum ad plausus & jubila accommodatum, wie sich dann schwartzes und weisses zusammen schickte. Secundo, wer etwas bettelte, der käme in betrübter und nicht in victorioser Gestalt. Die aber, so das Kyrie mit Trompeten machten, kämen per consequens nicht an, wie sichs gebührte, verdienten also wenig Lob wegen schlecht angewandten judicii. Tertio, im Fall auch die Trompeten gleich aussen gelassen würden, wären doch die meisten Kyrie mit so lustigen fugis, thematibus und dergleichen gesetzet, daß sie vielmehr prächtig, als demütig, mehr frölich, als traurig, in summa, mehr einem Tantz, als denen Klagliedern Jeremiæ ähnlich kämen.

Solche ihre rationes, ob sie wohl an sich nicht schlimm ausgesonnen, und der Natur des Textes sehr nahe zu kommen scheinen, auch nicht wenig componisten dahin persuadirt haben, daß sie alle heroische instrumenta bey dem Kyrie hinweg lassen, seyn doch nicht prægnantes mich aus dem Sattel zu heben, wenn man nur inter qua & quomodo einen guten Unterschied machet. Instrumentum enim illud, qua tale, so fern ichs als eine Trompete betrachte, est instrumentum omnino heroicum, ist ein heroisches instrument, zum Jubel, zur Freude, zur victori und dergleichen, haubtsächlich und principaliter aptirt. Aber quomodo tale, muß man wol wissen und verstehen, daß auch die Trompete in traurigen Zufällen überaus lamentabel gebraucht und angestimmet wird. Wer hieran zweifeln will, der frage die Soldaten, was der Todten-Ruff sey, was verlohrnen Scharmützel andeute, so wird er bald hören, daß selbiges instrument durch das quomodo nicht allezeit zur Freude, sondern auch zu der allerbetrübtesten tragœdie tauge. Geht aber solches dort an, warum nicht auch da? Man muß demnach die melodie also einrichten, damit man nicht wider die Natur des Textes sündige, so dann hat man sich wegen des instruments an sich selbsten keine grosse Gewissens-Folter zu machen. Summa, man kan durch die Trompete eine so traurige melodie bringen, als durch ein anders instrument, und liegt der gantze nervus hie bloß einig und allein an dem componisten.

Ihre andere ration kommt in dem esse mit der ersten überein, will sie demnach auch mit obiger Antwort beschieden haben. Was aber die dritte anbelanget, bin ich fast ihrer Meinung, und sage rotunde, daß diese, welche ihr Kyrie mit allzuspringenden fugen tractiren, im Grund der Wahrheit considerirt, nicht gar klug handeln. Will sie aber gleichwol, indem überaus gerühmte Leute, ja auch viel gelehrte Jesuiten hierinnen über die Schnur gehauen, in etwas defendiren, auf daß diese, die darinnen zu viel gethan, beschützet, die es aber noch thun wollen, unterrichtet werden, was sie, im Fall es ihnen vorgeworffen würde, diesesfalls vor einen Schild zu ergreiffen haben.

Man muß mich demnach wol verstehen, was hierinnen die eigentliche Bewandtniß sey. Ist also zu wissen, daß das Kyrie eleison, einer der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

allerkürtzeſten Text ſey, welche einem componiſten unter Handen kommen könne, dann er beſtehet aus 2. bloſſen Worten, muß dannenhero um der längern Ausführung willen, nothwendig mit einem oder mehr subjectis augegriffen, fort- und ausgeführet werden. Man wird einwerffen, um der Natur des Verſtandes wäre es unnöthig, durch was vor eine Regul ich es behaubten wolle, daß ein kurtzer Text müſſe lang ausgeführet ſeyn, wäre gleich ſo viel, als wann ich zu einem kurtzen Degen eine lange Scheide forderte, mein Vorgeben wäre demnach absurd, nullius momenti. und nicht zu attentiren.

Aber ich antworte dieſem Einwurff negando suas instantias, dann wann man betrachtet, daß das Kyrie nicht allein, ſondern das Et in terra, das Credo, das Sanctus, auch das Agnus Dei daran hänge, und alſo die zuſammengeſetzte Texte ein corpus formiren, ſo ſage mir, was wäre dieſes vor ein corpus, welches einen kurtzen Kopff und eine 4. Claffter-lange Bruſt hätte? Wäre es nicht ein monstrum? Omnino: Darum iſts nicht absurd, wan ich geſagt habe, daß das Kyrie, als das Haupt, wegen der nachfolgenden partirung nothwendig mit einem oder mehr subjectis um längerer Ausführung willen, von denen autoribus hat müſſen angegriffen werden, und folget dannenhero gar nicht, daß ich zu einem kurtzen Degen eine lange Scheide erfordere, welches doch endlich ſo gar absurd nicht wär, ſchlimmer würde ich thun, wann ich in eine kurtze Scheide einen langen Degen ſtecken wollte, und alſo thun diejenige, welche ein kurtzes Kyrie zu einem langen Et in terra, inverso ordine, begehren.

Secundo ſage ich ſo: Daß in ſolennen Feſten die Muſic nichts anders ſey, als was das Kleid iſt an dem Communicanten. Kan darum der Communicant nicht voller Andacht ſeyn, ob er gleich wohl geputzt aufziehet? Die Natur des Kyrie wird alſo darum nicht verändert, ob es gleich prächtig intonirt und aufgeführt wird. Ja, ich ſage subdivisionaliter, und ſetze dieſes ad notam hinzu, daß, wann das Kyrie mit Paucken und Trompeten muſicirt wird, es nicht allein ſo viel heiſſe, als: HErr, Erbarm dich unſer; ſondern es hat auch die signification, als, der HErr hat ſich in der Warheit gewiß und ſicherlich unſer erbarmet, und unſer Gebet ſchon erhöret. Wer iſt aber frölicher, als einer, der in ſeinem Hertzen und Gewiſſen der gnädigen Erhörung verſichert iſt? Ecce, hierinnen ſteckt der Zweck unſerer Trompeten und Paucken, von welchem vielleicht diejenigen, ſo ſichs biß anhero mißfallen laſſen, nicht genugſame Nachricht eingebracht.

Cap. XLVI.
Von denen Bier-Fidlern.

DEmnach ſich die discurse in einer Compagnie wunderlich unter einander verwechſeln, als will mit der Herren musicorum günſtiger Erlaubniß nun auch etwas von dem Geſchlechte der Ehrbedürfftigen Bierfidler reden. Zwar ich bin nicht geſinnet, jemanden darum auszufiltzen, oder ihn deßwegen durch die Hächel zu ziehen, weil er nicht viel kan, ſondern darum ſeynd die Fidler anzutaſten, zu hobeln und auszufegen, weil ſie ſich bey ihrer elenden und Krepelhafftigen Kratzerey ſo ſchrecklich viel einbilden, ſich allenthalben ſo abſcheulich prostituiren, indem ihnen zuweilen ein Stücklein Toback viel lieber, als das Römiſche Bürger-Recht iſt. Wir wollen aber nachforſchen, wo ein ſo böſer Zweig ſeine Wurtzel geleget. Corporal heraus, Purſch ins Gewehr!

Iſt demnach zu wiſſen, daß ihr Stammen-Hauß gemeiniglich in den untern Trivial-Schulen gefunden werde. Indem ſie nemlich denen Studiis in frühzeitiger Jugend um allerhand begangenen insolentien willen, gute Nacht geben, binter der Thür Abſchied nehmen, und daß ichs kurtz ſage, den Kopff zwiſchen die Ohren faſſen, und zum Thore naus lauffen. Damit rottiren ſich ihrer 2. 3. 4. zuſammen, nimmt ein jeder ſeine Fidel unter den centum-folien-Mantel, ſtreichen in dem Lande hin und wieder auf adeliche Häuſer, ſingen vom alten Obriſten Joh. de Werth Ritterliche Schlacht-Stücklein, geigen dazwiſchen ein Rittornello vom blinden Valentin, und machens mit einem Wort ſo curi, daß die Kettenhunde als summi admiratores suæ artis, die Augen ſo rund machen, wie das Schellen-Taus ausſieht.

Auf ſolch ihr bicinium von 4. Stimmen laſſen ſie ſich mit einem Stücklein Brod, Käß, Knackwurſt, oder auch mit einem wol proportionirten und orthographiſchen Hering abſpeiſen, nehmen kupffern Geld vor kupfferne Seel-Meſſen, und geben keine geringe Urſach, daß der einfältige Pöbel die music, und alſo concomitanter auch die musicos, sine gradus comparatione, vor einerley und auf einen ſo viel hält, als den andern.

Dieſe ſtinckende Pfütze wäre werth, daß man ſie mit einem guten Zapffen verſteckte, auf daß ihre ſchädliche exhalationes nicht zugleich dem köſtlichen Balſam ſchadete, und das könte am füglichſten geſchehen, wenn jedes Orts Obrigkeiten hierinnen ein wachendes Aug trüge, um ſo verderbliche Pflantzen aus dem muſicaliſchen Garten zu jetten, ja ich ſage gar mit Stumpff und Stiel aus ihrer Wurtzel zu reiſſen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es liegt die Sache auch nicht alleine an dem, daß sie nichts können, wissen noch eintzigen habitum effectivum, das ist, die Kunst selbsten innen haben, sondern hierinnen steckt der gröste Knotten, daß sie sich allenthalben so liederlich, lumpenhafftig und ohne alle Scham prostituiren.

Dann wem ist unbekandt, wie ungescheuet sie auf denen adelichen Häusern und in anderen Gelagen von denen Edelleuten betteln? Bald bitten sie um Korn, bald um Gerste, bald um Weitzen, bald um Haber. Da doch sonsten die Esel mit Disteln vorlieb nehmen Um solcher Untugend willen machet sich mancher zum Bierfiedler, der doch kein Bierfidler ist. Also ist nicht allein dieser ein Bierfidler, der nichts kan, oder der sich selbst liederlicher Weise in seiner Jugend verabsaumet hat, sondern auch dieser gehört in ihre Ordnung, der sich, gleichwie sie zu thun pflegen, mit allerhand scheltenswürdigen Lumpereyen behilfft. Qui enim proficit in literis & deficit in moribus, plus deficit, quam proficit.

Ueber dieses seynd die Bierfidler von einer so schlechten Andacht in der Kirche, und sonsten, daß man sie gar selten ein andächtiges Vater unser beten, sondern meistentheils durch die gantze Predigt hindurch schwätzen, plaudern und schnattern höret. Wanns noch geistliche oder auferbauliche Sachen wären, so könten sie, wie die Moralisten reden, in tantum etlicher massen passiren, demnach es aber lauter scurrilia, lappalia, vaniloquia, absurda, summa summarum lasterhaffte Zotten, Bubenpossen und solche Sachen seyn, die Christen auch ausser dem Gotteshauß übel anstehen, cogitet benevolus lector, quanta animadversione hi digni sint.

Gleichwol geben sie nichts auf gute Vermahnungen, schlagen in Wind alle correctionen, fragen wenig darnach, ob sie den zugerichten Braten an eine Gabel, oder an die Spitze des Fidel-Bogens anspiessen. Ihre Hals-Krausen sehen von fern, wie sie mit göldenen Fäden durchzogen wären, aber auf der Nähe ist es Seyde von Maltz-Tinctur. Die Schaale von denen Bratmürsten (welche die Jüden Fleischlein im ledernen Säcklein nennen) hänget ihnen nicht selten in denen ungestriegelten Haaren hinter und zwischen den Ohren. Sie waschen sich so offt, als die Cartheuser Fleisch essen, und wenn man sie fragt, warum sie ihre Nägel nicht abschneiden, wenden sie vor, welcher gestalten sie solche zu dem Harffenschlagen desto bequemer gebrauchen könten, erwogen, daß sie sonst einen Feder-Kiel unumgänglicher Nothdurfft wegen, hierzu adhibiren müssten. Wer das grosse Reich der Russen, noch in demselben den starcken und langen Wolga Fluß nicht gesehen, der kann nur ihre Mäntel und Caput-Röcke betrachten. Sie fasten nimmer, als wann sie nichts zu fressen haben. Ihre Weiber ziehen daher, gleich denen Fräulein, welche denen Leuten wahrsagen. Blancke Brüder, blancke Schwestern.

Auf ihren Fideln findet man mehr Hartz, als im elfften Theil des Thüringer Waldes. Warum sie aber so gern in denen Pferd-Ställen schlaffen, habe ich neulich ausspeculirt, und gefunden, daß es nur darum geschehe, um sich mit Haaren aus denen Pferd-Schwäntzen zu bereichern, drum findet man insgemein an ihren Fidel-Bogen, bald schwartze, graue, blunte und rothe unter einander. Sie lügen nur allein denenjenigen nichts unter Augen, als mit welchen sie nicht reden.

Du solst schweren, sie wären alle aus Meer Zanquebar entsprossen, so schrecklich zancken sie sich unter einander. Doch seynd sie von Nation, Frißländer, dann sie verfressen und versauffen offt so gar auch ihre Handschuhe.

Gleichwie sich nun alle Untugenden bey ihnen in magna copia hervor thun, also ist, in partem contrariantem davon zu schliessen, nichts von guten Eigenschafften vorhanden. Nur dieses muß ich ihnen zum Lob nachschreiben, daß sie trefflich geschwind zugreiffen, wenns niemand sihet. Wenn man die Franckfurter oder Leipziger Messe einläutet, ist kein frölicher Volck unter der Sonnen zu finden, dann da vergleichen sie sich einem Schweins-Rüssel, welcher alle Cloacken durchstöhret, seine alimentations materialien zu finden. Wenn man aber hingegen die Bet-Glocke rühret, oder einen Fast-Tag verkündiget, sehen sie traurig auf die Seiten, wie eine Ganß, wenns Wetter [illegible]. Was will ich sagen von hoch einfallenden Trauer-Begebnissen? Meinest du nicht, daß ihr Hertz vor Schröcken klopffet? Allerdings, dann wem solte nicht zu Hertzen dringen, wenn man die stattliche Schweins-Braten occasionen vermeiden und mit der Fidel keine Pfeiffe Toback mehr erobern, sondern lauter date pauperibus destilliren muß? Siehe, solche elende laboranten seynd die Bierfidler, denen es besser, ja rathsamer wäre, sie hätten sich auf die löbliche facultät des Strumpffstrickens geleget, oder in der Besenbinderey den gradum angenommen, so dann könten sie rebus secus evenientibus mit 5. Nadeln 6. gl. erobern, und könten sich vor dem Uebel des Aufraumens hüten, welches insgemein denenjenigen anhänget, welche ausser dem leeren kratzen sonst nichts gelernet, und sich endlich mit desperaten Mitteln zu ernehren suchen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Cap. XLVII.
Was einem practico das nothwendigste Stück sey?

AN dieser Frage scheinet etwas wichtiges gelegen zu seyn, und wenn mans in dem Grund betrachtet, so ist es nichts geringes. Wie dann in Ermanglung dessen ein practicus, er seye auch so künstlich, so hurtig, so inventicus, als er immer wolle, die Zeit seines Lebens, in keine consideration kommen wird, so sehr er sichs auch nach der Larve gebücken lässet. Und solches ist nichts anders, als die Battutta oder der Tact. Wer nicht tactfest ist, ist auch selten Ehrenvest. Dann weil die music durchaus in der proportion bestehet, die proportio aber ausser der mensur nicht seyn noch bestehen kan, so kan auch kein practicus, als ein musicus bestehen, der die mensur nicht vor die Seele der music gelten lässet. Dann, wie sich eine Uhr nach der Sonne, so muß sich die music nach dem Tact richten und auf das allerkleineste pünctlein dirigiren lassen. Wer da verfehlt, der wird seinen Schuß nimmermehr ins schwartze bringen, er mag sonst naturalisirt seyn, wie er wolle. Man probire es nur, und verzucke den Tact, so wird das allerherrlichste Stück zu schanden werden. Die mensur ist das Steur-Ruder, ohne welchem alle Schiffe zu Grund gehen müssen. Sie ist die Standarde, nach welcher sich alle tapffere Soldaten in dem duell richten müssen, im Fall sie nicht wollen verlohren gehen. Sie ist der Meerstern, nach welchem sich diese sehen müssen, die an keine Klippen anstossen wollen. Sie ist der Faden Ariadne, ohne welchem sich niemand aus dem Irrgarten finden wird. Sie ist der bewehrteste Probstein aller eingebildeten Heiligen. Wer hie den Strich nicht hält, ist nicht werth, daß man ihn vor zwölff-löthig schätze. Tolle mensuram, & musica erit nihil. Die mensur ist die Sonne, fällt diese von dem Himmel, so schimmert kein Stern mehr. Sie ist der Mond, fällt dieser vom firmament, so hat keine Pflantze sein ersprießliches Wachsthum. Ohne ihr klingen die besten Sätze abscheulich. Der allerlieblichste Gesang wird zum Wolffsgeheule. Die besten fugen, zu einem Tantze der lahmgeschossenen musquetirer. Ohne dieser klingt eine Guarnison-Trummel besser, als der herrlichste concentus. Ohne ihr will ich lieber einen Kerl das Bier ausruffen, oder die Stunde ausschreyen, als den berühmtesten castraten von Fiorenza singen hören. Summa, wer ohne diese bauet, der wird sein Gebäu, so sehr er sich auch inter privatos parietes in unterschiedlichen herausgegangenen Sachen exercirt und macerirt, in alle Ewigkeit nicht unter Dach bringen. Ja, was das allerübelste ist, so schadet ein solcher Mensch nicht allein sich selbsten, sondern auch allen diesen, mit welchen er zu thun hat. Denn da heisset es billig und recht: Eine Pfeiffe verstimmet die gantze Orgel, und wird offt von einem räudigen Schafe die gantze Heerde angesteckt, zu Spott und Schanden, und endlich von denen ausgelacht, die zuhören. Das ist alsdenn eine treffliche Ehre, wenn man sagt: Ich bin da und da gewesen, habe die music angehört, hat geklungen, wie man die Hunde zur Kirche naus peitschet.

Diesen Haubt-Fehler vorzukommen, ist nöthig, daß man von Jugend auf sich alsobald zum Tact gewöhne, vor sich selbst allein ohne denselben nichts auswendig oder sonsten der Larve nach, lerne, sonst weiß ich keinen Vortheil füglicher dazu zu kommen. Dann im Alter, wenn denen Gesellen das Köpfflein verhärtet ist, und sie viel lieber andere corrigiren wollen, als sie sich wollen corrigiren lassen, da sperrt man den Stall gemeiniglich zu späte zu, und habe unter zwantzigen nicht einen gekannt, welcher sich hernach in dem Sattel hätte schwingen können, so blut-sauer sie sichs auch haben werden lassen. Und gleichwie niemand ein guter Theologus heissen kan, er verstehe dann die Hebräische und Griechische Sprache: Also wird niemand ein guter Musicus heissen, welcher sich von der mensur abstielt, und quid pro quo daher machet.

Hier lassen sich welche verlauten, was das äusserliche tactiren nützte? Es wäre genug, daß ein jeder den Tact im Kopff führte, durch die äusserliche motion würde man vielmehr confus, als in den rechten Weg geleitet.

Dieser Einwurff ist so gar von keiner Wichtigkeit, daß ich die Zeit verderben würde, wann ich viel davon urtheilen, und darauf antworten solte. Die Erfahrung redet mir zum besten das contrarium. Es wäre freylich zu wünschen, daß jeder den tact und die mensur also im Kopff hätte, wie ein perfecter Mahler den Cirkel in denen Augen. Aber wie haben sie ihn im Kopffe? Mich dünckt, ein jeder habe seinen eigenen Kopff, also hat auch ein jeder seinen eigenen Tact vor sich. Hat nun ein jeder seinen eigenen Tact, wie wollen diese alle, ohne der äusserlichen motion unter einen Hut gebracht werden? Allerley Köpffe judiciren von einerley tempo selten einerley. Das tempo der mensuren (wann sich die proportiones der Tripeln geschwind auf einander verkehren,) ist ohne dem sehr hart, und nicht einem jeden gegeben, solches stracks zu finden, wie würde es dann ohne äusserliche mensur zusammen stimmen? so seynd auch die geschicktesten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

musici heute nicht wie gestern, und morgen nicht wie heute disponirt, bald denckt man da- bald dorthin, und wie geschwind ist etwas übersehen? Ich läugne zwar nicht, daß man ohne tact musiciren könne. Aber darzu werden geübte subjecta erfordert, die einander wol verstehen. Da gehören Ohren an die Köpffe. Da hingegen manche drein tappen, wie das Bauren-Gesind in Hirse-Brey, wissen selbst nicht, sey es gehauen oder gestochen. Wünschen in ihrem Hertzen, daß es bald aus wäre, und kriegen am final gemeiniglich das Schnupftuch hervor, die Stirne abzutrocknen, auf welcher ihnen der Angst-Schweiß vor allzugrosser Zagheit unter währendem Musiciren, ausgetrieben worden.

Damit ich aber dergleichen Leuten, welche hierinnen anstossen (dann niemand ist ohne Fehler,) ein tauglich Mittel an die Hand gebe, sich bald und ohne Mühe an einen guten tact zu gewöhnen. So ist nöthig, daß sie auf einmal mehr nicht, dann nur einen eintzigen tact in ihrer Stimme, ansehen, ist dieser hindurch, nimm wieder einen, alsdann wieder einen, und so einen nach dem andern biß zum Ende; dann ich habe es aus eigener Erfahrung, daß, jemehr Materie ich in meiner Lehrzeit auf einmal angesehen, je weniger habe ich mich in die mensur schicken können, nam objecta movent sensus; und was ist leichter als 4. Viertel, oder im Tripel etlich wenige Noten vor sich zu nehmen? So irren auch diese ausser der Weise, die da manibus pedibusque arbeiten, daß sie nur bald hinaus gelangen, meinend, wann nur das Ende da wäre, darnach wäre der Handel richtig. Diese kommen mir vor, wie ein Italiänischer Mahler, der in anderthalb Tagen eine schreckliche lange Wand voll gemahlet, welche ein anderer innerhalb 2 Monaten kaum würde perfectionirt haben. Es war aber nicht viel an seiner Arbeit. Ist also besser, man mache eine Sache langsam und gut, als geschwind und nichts nutz.

Cap. XLVIII.

Von dem modo oder Art und Manier zu tactiren.

Ich erinnere mich, ehedessen ein geschrieben Büchlein gelesen zu haben, in welchem gantz umständlich beschrieben stunde, wie man unter währendem Singen sitzen und stehen solle, und habe mich bald scheckicht gelacht, wenn der autor gewollt, man soll im Sitzen ein Bein über das andere schlagen. Im Stehen das rechte Bein verblincke stellen, sich mit dem Arm auflehnen, die Hand vors Ohr halten und dergleichen, daß michs wundert, warum sich die Leute dergleichen Allfantzereyen zuschreiben, nicht verdriessen lassen. Bald sagte der autor, der und der Capaun machte es auch so, bald erzehlete er wieder andere Historien. Wann ich nun Lust hätte, oder wol gethan hiesse, die Leute, wie derselbige Kerl gethan, mit nichtswürdigen Lumpereyen zu hudeln, wolte ich manche Figur inventiren, wie der tact oder die battutta solle geschlagen werden. Allein, cui bono? zu was nützen solche Lehren? Ausgelacht wird man damit, und nicht mehr als billig. Dann was dich nicht angeht, das solst du nicht blasen, laß du einen andern tactiren, wie er will, und tactire du wie du wilst, so geschiehet keinem unrecht.

Dem Titel aber dieses Capitels in etwas Genüge zu thun, will ich dem geneigten Leser berichten, daß ich auf verschiedenen Orten den tact auf unterschiedliche Manier habe geben sehen. An etlichen Orten haben die Organisten, wann sie informiren, ein höltzern Gestelle, und in demselben einen höltzernen Arm, diesen tretten sie mit dem Fuß auf und nieder, dabey ich mich hab dann fast kranck lachen müssen. Andere tappen mit dem Fuß wider den Boden, daß es pufft, und es mit grossem Aergerniß durch die gantze Kirche schallt. Und wann derer etliche zusammen tappen, klingt es nicht viel anders, als ein knappender Weber-Stuhl, darinnen Meister Michel Teppicht würcket. Andere tactiren mit dem Kopffe, und wann du von ferne stehest, und sie heimlich frageſt: Bist du nicht ein Maußkopff? sprechen sie immer: Ja, ja, ja, ja. Andere nehmen zusammen gerolltes Papier in die Fäuste, und vergleichen sich also mit denen Kriegs-Generalen, die mit dem Regiments-Stabe ihre espuadronen commandiren. Etliche führen den tact mit einer, etliche mit beyden Händen, und stellen sich nicht viel anders, wie Attavan zu Regenspurg, da er auf der Heyde gleich dem Vogel Phœnix vom Thurm hat fahren wollen. Andere gebrauchen sich eines langen Steckens oder Stragels, ohne Zweifel vermittelst desselben die unachtsamen Jungen auf den Scheidel zu schmeissen, wie dann das Bayerische Lied lautet:

Ainer hat ainen Stecken ghabt,
so bald sich a Bue verschnagelt hat,
da hat ern übern Scheddel gschlogn,
daß sich da Stecka hat zama bogn.

Alle diese und dergleichen Arten können so ferne passiren, als sie nicht über ihre limites hinaus schreiten. Dann es würde nicht wol stehen, wann man einem Knaben, welcher ein solo sänge, mit allen beyden Händen (welches nur in vollen Chören gewöhnlich,) die mensur geben wolte. So würde es auch ein greulich Auggespert ab-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geben, wann der director auf dem Chor guter Leute mit einer Spitzruthe von zweyen Klafftern kommen solte. Summa, ein jeder wird sich hierinnen pro variatione loci, temporis, & subiectorum, zu richten wissen.

Cap. XLIX.

Was eigentlich ein Virtuosus sey, und wer sich solches Tituls anzunehmen habe?

Cap. L.

Ob sich ein Musicus, in regard seiner guten virtu, könne adeln lassen?

übergeht die Redaction des K. M. Jahrb. als zu sehr veraltet.

Cap. LI.

Warum man im choral nur 4. in der figural music aber 5. linien gebrauche?

WEil die Sache von keiner grossen consequenz ist, will ich mich darinnen nicht lange aufhalten, in welchem Stücke diejenige sehr irren, die da in der allergeringsten evolution viele Blätter anschmieren. Warum demnach die choralisten sich mit 4. linien behelffen, die figuralisten hingegen, (die doch von dem choral viel Dinge geerbet) sich noch eine zugeleget, ist meines Erachtens darum geschehen, weilen im figural der ambitus höher und tieffer herum vagirt, hätten dannenhero (im Fall sie nur mit vieren ihr systema erfüllen wollen) gar zu offte überstreichen müssen, wie ohne dem in der ersten violin sehr gewöhnlich vorfället. Und aus Ursache dessen, halte ich davor, daß auch die Frantzosen das Violin-Zeichen um eine tertia tieffer gesetzet, damit sie des öffstern überstreichens enthoben wären. So geht auch der meiste choral nicht ausser seine octav, seynd ihme also 4. linien sufficient, und darf sich eine enge Stube nicht um viel Fenster bekümmern. Gelt es ist wahr?

Cap. LII.

Ob die vocal- oder instrumental-music sey ehe gewesen?

WElche das letztere statuiren, scheinen ihr principium trefflich zu behaubten, wenn sie sich mit der heiligen Schrifft behelffen, und aus dem 4. Cap. des Buchs der Schöpffung darthun, daß Jubal derjenige gewesen, von welchem die Geiger und Pfeiffer hergekommen. Die andern, welche der Vocal-Music die præcedenz ertheilen, gehen weiter vor sich, beruffen sich gar aufs erste Cap. besagten Buches, alwo die Vögel geschaffen worden, welche ohne allem Zweifel den Schöpffer mit lebendigen Stimmen werden gelobet haben. Ja sie beruffen sich auf ewige Zeiten, und daß die Engel GOTT den Allmächtigen schon gelobet hätten, ehe der Weltgrund geleget war. Diese behaubten nichts ungereimtes. Was aber den Schrifft-Text anbelanget, scheinen die instrumentisten das præ davon zu tragen. Was aber Jubal vor Geigen und Pfeiffen gebraucht, kan man nicht wohl wissen. Dann die Jüden selbsten nicht allein von diesen, sondern auch so gar von der Form der Harffe Davids im Zweifel stehen wie sie beschaffen gewesen? Von welcher materie ich mit dem Jüdischen succentore aus der Pragischen Synagog vor etlichen Jahren ein langes und breites discurrirt habe. Man mag demnach aufbringen was man will, so scheinet doch der Wahrheit ähnlicher zu sein, die Vocal-Music sey ehe gewesen, als die Instrumental-Harmonie, und dieses ratione organi concreati, indem der erschaffene Mensch Adam, alsobald die facultatem canendi mit bekommen, da Jubal lange hernach, erst die Geigen und Pfeiffen erfunden und ans Taglicht gebracht. Kommen also die instrumentisten post festum.

Cap. LIII.

Ob die Vocal- oder Instrumental-Music prævalire?

AFfirmo prius. Et quidem subsequenti ratione. Weil die Stimme des Menschens vox viva, der instrumenten aber vox mortua ist, welche eigentlich keine vox, sondern nur sonus kan genennet werden. Wie nun das Leben besser als der Tod, also ist vox viva herrlicher dann mortua. So ist auch die Vocal-Music zuträglicher als jene, weil ich durch dieselbe den Text, durch diese aber nichts aussprechen kan. Dahero der Studiosus zu Wittenberg, billig und recht gesagt: Es wäre doch nichts über Menschen Stimm (als er etliche Esel zugleich hatte schreyen hören.) Das war ein Mauß-Kopff.

Cap. LIV.

Ob man diesen, der die Bälge aufhebt, mit Recht könne calcantem nennen?

IN stricta significatione zu reden, sage ich: Quod non. Dann calcare heisset tretten, und nicht aufheben. Hebt er nun die Blaß-Bälge auf, wie tritt er sie dann? Tritt er sie nicht, was ist es dann vor ein calcans? Nachdem aber die meisten Bälge getretten werden, loquimur cum vulgo, nam a potiori fit denominatio; und in dieser significationi lata kan er calcant heissen. Welche ihn aber, sine me nihil potestis facere, nennen, die müssen wissen, daß sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ſich in Mißbrauchung ſo heiliger Worte gröblich verſündigen. Jocus enim in re sacra, blasphemia est. Schertz in geiſtlichen Sachen getrieben, iſt eine Läſterung. Darum dergleichen Leute hierinnen die Hände von der Taffel ziehen, und billig ein anders bedencken ſollen. Insgemein heiſſe ich ſonſt die calcanten, musicaliſche Æol-Wind-Procuratores, oder auch musicaliſche post scripta, dann ſie ſtehen insgemein weit dahinten. Sed hæc obiter.

Cap LV.

Was von denen componisten zu halten, welche ſich nur bloß allein befleiſſen ſpringende und circumvagirende Sachen in ungewöhnlichen Tripeln, item auch in transponirten Tonen zu ſetzen, daß es der hunderſte nicht nachmachen kan.

MIt einem Worte: Nichts. Dann ſie ſuchen mit ſolcher Arbeit weder GOtt noch dem Menſchen zu dienen, ſondern ſich nur ſelbſt dadurch groß zu machen, daß man gedencken ſolle: Muß der Kerl nicht eine fixe Fauſt haben! Dann, entweder wollen ſie, daß man ihre Sachen machen könne oder nicht? Wollen ſie es, warum ſetzen ſie ſo fuchtlende Sprünge? Wollen ſie es nicht, warum laſſen ſie es nicht gar bleiben? Ziehen ſich alſo dadurch mehr Schand als Ehre auf den Halß, und geſchiehet gemeiniglich, wenn ſie andere vexiren wollen, ſo bleiben ſie in eben der Pfitze, ja offt wohl in einer ſeichtern ſtecken, da ſitzt dominatio vestra in Lebens-Gröſſe, und geſchiehet ihme nicht unrecht, weil er alle vexiren wollen, daß er hinwieder von allen ausgelacht werde. Ja, ſo arg hat dieſes Gifft um ſich gegriffen, daß ich Leute gekant, welche ihre eigene Stücke ſtudiren müſſen, und doch wol nicht getroffen haben. Wenn ſich nun der Schneider ſeine eigene Hoſen zu enge machet, wem gibt er die Schuld? Beſſer, ja viel rühmlicher würden ſie handeln, wenn ſie es bey der alten mode bewenden, und der music ungezwungene Gänge lieſſen. Eine fuga hübſch langſam nach der Kunſt fortgeführt, klingt tauſendmahl beſſer, als ein ſolches Katzengeſtöpper, da man nicht weiß, iſt Fuchs oder Haſe Gaſtwirth? Fein bey dem alten credo geblieben, ſo gibt es keine Kätzerey. Du ſprichſt, dieſer und jener hat es auch gethan, iſt doch ein groſſer Meiſter. Mein Freund, duo cum faciunt idem, non est idem. Hierinnen muß man eine discretion gebrauchen, ſeinem Vermögen nicht zu viel vertrauen, noch viel weniger ſich einbilden, durch ſolche Arbeit viel glorie zu erjagen. Dann wer andere zu vexiren ſuchet, wird von niemanden vor klug gehalten.

Cap. LVI.

Von der Art etlicher neuer componisten.

DJe neuen componisten haben insgemein die Art an ſich, wie die jungen Studenten, welche noch ins collegium concionatorium gehen. Dann, gleichwie dieſe aus 14. Predigten die funfzehende machen, alſo bringen dieſe aus 6. Italieniſchen Arien die ſibende Teutſche heraus.

Ja, ſie ſeynd offt ſo ehrgierig, daß ſie ſich die Mühe nicht dauren laſſen ein altes Stück eines berühmten Meiſters auſſer des tripels geſetzet, umzuſchmeltzen, und in den tripel zu bringen. Wie ich dann vor 14 Jahren in der obern Pfaltz eine Lytaney gehört, welcher ein gleiches widerfahren iſt. Aber ſolches Verfahren iſt pedanterey, heiſt nichts, gibt keinen Nutzen, und wird nebſt Verderbung der Zeit der Autor ſolcher Verweiſungs-würdigen Sachen, billig einem Phantaſten verglichen. Andere laſſen ſichs nicht zuwider ſeyn, über ſchon geſetzte Welſche Arien, Teutſche Verſe machen zu laſſen, welches ſich in Opern haubtſächlich practiciren läſſet, im Fall wer dazu Luſt hätte. Braucht auch weiter nichts, als daß dergleichen Leute nur 6 Italiener gehört und geſehen, damit haben ſie alle arcana delphica hinweggefiſchet, und iſt niemand mehr auf Erden, der ihre excellenzen capiren, vielweniger meiſtern noch corrigiren kan. O Damon Damon, quæ te dementia cepit?

Cap. LVII.

Von etlichen Fehlern, welche in der compoſition müſſen geflohen werden.

NJemand darff glauben, daß ich aus liederlicher præsumtion getrieben, einem andern etwas vorſchreibe, wenn mir genugſam bekannt iſt, welcher geſtalten meine eigene Finſterniſſen zu erleuchten, ich wohl eines andern Licht bedürfftig bin. Und ob ſchon eigentlich dieſer Lehr-Puncten ſetzen, und die Fehler ſtraffen kan, welcher ohne Fehler iſt, ſo wird mirs doch niemand verargen, wenn ich mich eben in derer Ordnung ſetze, welchen durch dieſes Capitel das beſſere gelehret wird. Der Wetz-Stein, ob er wohl ſelbſt nicht ſchneiden kan, machet dannoch die Meſſer, welche daran geſtrichen werden, zu ſolchem Werck dienlich. Alſo will ich auch andere etwas lehren, ob ich wohl nicht ſagen kan, daß mein eigener Garten ohne Unkraut, und meine Arbeit ſo rein ſey, daß an derſelben nicht viele Stücke könten verbeſſert werden.

Verhauen ſich demnach ihrer etliche in dieſem Stück nicht wenig, wenn ſie die Natur des Textes umwenden, welches geſchieht, wenn ſie die negativam particulam dupliren. Als zum Exempel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im Text: Non est bonum, hominem esse solum: Es ist nicht gut, daß der Mensch alleine sey, setzen sie, non non est bonum, ist so viel, als: Es ist gut, daß der Mensch alleine sey. Dann bey denen Lateinern machen zwey nein, ein ja. Welches wohl zu observiren.

Vors andere zerreissen ihrer viele den Text dergestalten, daß man nicht weiß, was es heisse. Per exemplum: Tu es dominus Deus meus & liberator meus. Du bist der HErr mein GOtt und mein Erlöser. Setzen sie, tu es dominus Deus meus & meus & meus &, endlich kommt auch liberator meus, welches nicht wohl klinget.

Tertio zertheilen sie eine construction in vier Stimmen. Exempli gratia: Es heist der Text: Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis. Der HERR sprach zu meinem HErrn, setze dich zu meiner Rechten, Psal. 110 v. 1. solches setzen sie erstlich im Discant: Dixit Dominus; der Alt hat, Domino meo; der Tenor sede, sede; der Bass, a dextris meis. Kommt mir vor, als wenn man einem durch 4. Bothen zur Hochzeit einlädet. Erstlich kommt einer, der spricht: Es schickt mich mein Herr hieher. Der andere kommt und sagt: Lässet freundlich bitten. Alsdann der dritte: Ob ihr ime wolt die hocherwünschte Ehre erweisen. Endlich der vierte: Und auf seine Hochzeit kommen. Welches doch einer alleine hätte verrichten können, adeoque sine judicio. Gleichwol geschiehet es million tausendmahlen.

Es wird auch hierinnen sehr verstossen, wenn man meæ, reæ und dergleichen in einen Lauf bringet, dann man weiß nicht heist es de, oder deæ, me, oder meæ, re oder reæ, und so fort.

Ferner, wenn bey dem currere die negativa non oder neque stehet, so muß es nicht lauffen, sondern stehen bleiben. Also auch: Wenn die negativa bey dem stare zu finden, so läufft es, muß also hierinnen discretio significationis angewendet werden.

Der gröste Schnitzer ist unter andern, wenn man die lange Sylben kurtz und die kurtzen lang gibt. Diesem Übel abzuhelffen, kan das Lexicon Herrn Neubauers, oder des Sethi Calvisii Dictionarium gebraucht werden, allwo die pedes über die cæsuren gezeichnet. Gleichwol seynd auch diese Bachanten-Tröster alleine noch nicht sufficient, davon viel zu sagen wäre.

Es irren auch diese nicht wenig von der gesunden Vernunfft, die da pertinaciter behaubten wollen, man könte das Wort secunda, nicht anders geben, als mit der secund. Exempli gratia, wenn es hiesse: Mors si carnem meam frangat, mors secunda me non tangat. Da müsse das secunda necessario mit der secund ligirt, und alsdann mit der terz, der Regel gemäß, aufgelöset werden.

Nun gestehe ich gar gern, daß diese, welche dergleichen Dinge observiren, nicht unrecht thun, sondern am Tag geben, daß sie die Nase auch ein wenig im Lateinischen Haberfeld gehabt haben. Gleichwol aber, wenn sie meinen, es könte das Wörtlein, secunda, durchaus nicht anders gegeben werden, so irren sie weiter, als das blaue am Himmel von der Erde ist. Dann nach der Natur des Textes zu reden, hat mors secunda einen weit andern Verstand, als sie sich wohl einbilden können. Es ist demnach mors secunda, der andere Tod, und wird in der Schrifft hin und wieder vor die ewige Verdamniß genommen. Was hat aber nun mors secunda, oder der ewige Tod mit der secunda toni vor eine Gleichniß? Durchaus keine. Nichts haben sie gemein, als nur den blossen Nahmen. Ist also ihre Gleichheit und eingebildete Natur des Textes, nihil ad rem. Also verfahren sie auch mit dem Juda falso amico, da muß die falsche quint herhalten. Quievit Deus septima die, da muß es die sept seyn. Wann man aber hie nach der eigentlichen Natur des Textes verfahren wolte, so müste der Sänger 6. Tage an einander singen, und alsdann erst den siebenden ruhen, sonst sehe ich nicht, was sie mit der septima vor grosse Thaten thun werden.

Seynd demnach grosse Schwachheiten, wenn man vermeint, alle diese hätten extra scobum aberrirt, welche es nicht also componirt haben. Dann, nebenst dem, daß in dergleichen Dingen viel lachenswürdige Sachen vorüber lauffen, kommt die Unmöglichkeit hinzu, daß man gar viele Text nicht nach ihrer Natur geben kan, ob man sich gleich zerrisse. Zum Exempel, wie wolltest du dieses nach der Natur des Textes setzen: Das Meer ist ohne Grund. Oder: Der Himmel hat eine unbegreiffliche Höhe? Wo wolltest du die unbegreiffliche Höhe hernehmen? Wie offt hat sich dieser müssen auslachen lassen, welcher den Text: Unser Wandel ist im Himmel ꝛc. so schröcklich tractirt hat, als wolte er nimmermehr zu wandeln aufhören, wie der ewige Jud, so biß ans End der Welt herumgehen soll. Summa: Zu wenig und zu viel verderbet alle Spiel. Hier muß die discretio dijudicativa das beste bey der Sache thun, daß man, in Meinung, Ehre zu erlangen, nicht ausgelachet werde.

So kan ich auch über dieses nicht sehen, was es heissen soll, wann etliche Autores, das Sicut erat in principio, in ihren Psalmis vespertinis, eben in der melodie, wie den Anfang des Psalms,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geben. Dann es heiffet: Wie es war im Anfang. Da ist der Verstand wieder so weit von einander, als Himmel und Erden, und wenn es ja quadriren solle, saget mir, wo bleibt das & nunc & semper, iezt und allezeit? Wo bleibt das in secula seculorum? Das heiffet: von Ewigkeit zu Ewigkeit, und der componist hört auf in der Zeit. Was ist das vor eine Gleichheit? Summa, die solches thun, begehen zwar keinen Fehler, die es aber pertinaciter disputiren, und sich einbilden, ein anderer, der es nicht also gemacht, hätte es nicht verstanden, oder einen Schnitzer begangen, die irren mehr, als sie sich einbilden können, daß jener geirret habe.

Ich habe auch über diesen offt lachen müssen, welcher den Text: Vigilavit anima mea ad Dominum, eben in der melodie gegeben, mit welcher der Nacht-Wächter die Stunden ausruffet. Sed male. Ein gleiches hat erfahren müssen, welcher den Text: Heu quam lubrica vita, quam vana, in momento pereunt cuncta mundana, mit dem pargamasco componirt. Dann er meinte, weil die Welt hübsch liederlich wäre, so müste die melodie auch Seil-tänzerhafftig herauskommen. Eleganter!

Hiebey will ich obiter mit anmercken, daß sich in dem Text der sogenanten Messe: Suscipe deprecationem nostram, ihrer viele und zwar nicht geringe noch unstudirte Meister trefflich versteigen, wenn sie solches allegro gesetzet haben, da es doch in der Natur eine demüthige supplication ist. Item flehentliche Texte mit Trompeten, wie auch der sechste Psalm. Dann man mag es defendiren wie man will, so seynd es doch instrumenta in pœnitentialibus inconsueta. Dann der Trompete eingegossene Natur ist eigentlich ad pompam, und nicht ad lamentationem aptirt. Und wer sie anders brauchet, verwechselt ihre Natur. Unnatürliche Sachen seynd aber blosser Dings verdrießlich, und heisset endlich: Nihil ad rem. Et absque judicio.

Cap. LVIII.

Was von diesen zu halten, die da sagen: Unter hundert Organisten soll nur einer klug sein?

Bleibt als veraltet weg.

Cap. LIX.

Was von dem examine musico zu halten?

DJe Trivial-Schulen seynd hin- und wieder aus lang hergebrachter Gewohnheit in den Gebrauch gerathen, ihre Knaben zu gewissen Jahrs-Zeiten vor einer grossen an der Wand hangenden Singe-Tafel von dem cantore oder directore ejusdem loci, examiniren zu lassen. Selbige Tafel ist mit Finger dicken rothen Cinober-Linien angefärbet, und kan die übrige Figur denenjenigen nicht unbekannt seyn, welche ehedessen entweder in persona propria davor gestanden, oder aber andere dorten haben stehen gesehen.

Ob ich nun wohl keiner unter denen bin, die auf gute Ordnungen nichts halten, oder alt hergebrachten Gewohnheiten das Recht absprechen, so sehe ich doch nicht, zu was diese Lumperey nutz sey? Ich weiß zwar wohl, daß ein examen musicum haubtsächlich gut ist, aber ich verlache nur den modum procedendi, non rem ipsam. Dann lieber, sage mir: Cui bono? Was nutzet es, wenn der Cantor fragt, was ist das vor ein clavis, zeichnet darauf das f im Bass. Sage mir um des Himmels willen, was hat ein Knab von 8. Jahren vor Nutzen davon, wenn er das Bass-Zeichen kennet? Erst gehört die Milch, hernach starcke Speise. Etliche werden gar von der transposition examinirt, das kommt herrlich. Necessaria ignoramus, dum supervacanea discimus. Da fragt man, wo steht die Note? Wo diese? Wo jene? Was ist dieses vor eine Note? Der Discipul spricht: Herr Cantor, eine weisse. Du Schelm, sagt jener, es ist eine schwartze. Nein, replicirt der Discipul, sie ist weiß, dann ihr habt sie mit der Kreide angeschrieben. Da ist das gantze examen musicum. Summa, es ist nichts nütze, und unter allen pedantereyen würdig am ersten abgeschafft zu werden.

Du wirst sagen: Man muß gleichwol öffentlich sehen, was die Knaben privatim lernen. Erras, Grazzere. Musica vult audiri, non videri. Da liegt der Hund im Pfeffer. Wie soll man dann das examen musicum anstellen? Breviter also: Der Meister, so sie informirt, muß auf die Seite, und ein fremder zum examiniren beruffen werden. So machens die Jesuiten, wenn einer dem andern seine discipulos examinirt. Da gelten alsdann keine Schmieralien, da fruchten keine Schincken, kein Flachs, keine Käse, keine Butter, keine Fische, keine Rebhüner, kein Fäßlein Weißbier, und andere rinderne manufacturen. Wohl exercirte Soldaten taugen unter jeden Obristen. Und thust du dieses, so kanst du nicht allein leichter hinter die Wahrheit kommen, sondern dem informatori selbst auf die Sprünge lauschen, und sehen, was er vor eine methode hält die Jugend zu informiren? Über dieses must du keine solche Stücke produciren lassen, die schon bekannt seyn, dann gesetzt, sie seyn so hart als sie wollen, können sie doch endlich von denen Knaben nach der Larve auswendig gelernt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Man wird sagen, das bisanhero gewöhnliche examen hat niemanden geschadet; ergo, soll es fortgeführt werden. Nego consecutionem. Es soll nicht heissen: Es hat niemanden geschadet, sondern es hat genützet. Solchergestalten müste der Schluß in seiner Form also stehen. Was allezeit genützet hat, das ist nicht aufzuheben, sondern soll fortgetrieben werden. Das examen musicum &c Ergo. Jam probate minorem, & eritis mihi magnus Apollo. Aber ein anders saget die klägliche experienz, dann es gibt, (quod probe notandum) an keinem Orte weniger gute musicos, als wo die meisten examina musica celebrirt werden.

Ihr werdet argumentiren. Das alte ist das beste. Die Gewohnheit, die Jugend zu examiniren ist alt &c. Ergo. &c. Arguo: Was alt ist, ist das beste. Der Teuffel ist alt. Ergo &c. Ihr werdet sagen, quoad substantiam, non quoad accidens. Es ist wahr, aber euer examen ist weder quoad substantiam, noch quoad accidens etwas tauglich, und gehört (wenn es nach dem allgemach gewohnten modo procedendi betrachtet wird) ins Capitel frustra. Denn der Baum muß aus der Frucht erkannt werden, nun ist die hieraus erfolgende Frucht valde miser; ergo.

Ihr werdet argumentiren. Wem das examen musicum nichts angienge, der hätte sich nichts darum zu bekümmern, viel weniger Macht, solches gar zu exterminiren; mich gienge dasselbe nichts an; ergo &c. Respondeo: Geht mich das examen musicum nicht an, so geht euch auch dieses mein consilium nicht an.

Weiter verhauen sich diese überaus disreputirlich, welche solche Leute zu examinatores bestellen, welchen es höchst noth thäte, daß sie selbst examinirt würden. Cæcus si cæcum ducit, uterque projicietur in antrum. Wenn ein Blinder den andern leitet, fallen sie alle beyde in die Grube. Da ist es alsdann kein Wunder, si regis ad exemplum totus componatur orbis Im Fall aber hierinnen denen, am Anfang dieses tractats, enthaltenem Capiteln gefolget würde, könten alle dergleichen bagatellen vermieden, und die edle Zeit, die in denen examinibus recht mit Füssen getretten wird, zu was bessers angewendet werden. Wie aber der modus examinandi einzurichten sey, wird mir niemand mißdeuten, wenn ich, gleich denen Fechtern, meinen absonderlichen Streich vor mich behalte. Dann weil ihr daroben argumentirt, daß mich das examen musicum nichts angehe, so argumentire ich herunten, daß euch auch meine Erinnerung nichts angehe. Wolt ihr demnach eure examina vor euch behalten, so will ich meine quomoditativas auch vor mich behalten. Fünffe von fünffen bleibt nichts, nulla von nulla geht auf.

Cap. LX.

HJemit will ich meine Seegel wieder in den Port wenden, da ich ausgeschiffet. Niemand verarge mir, daß ich unterweilen an Klippen angestossen, dann indem ich ein Mensch bin, habe ich keinen Frey-Brief erhalten können, mich von denen Fesseln aufzulösen, in welche mich der Fall im Paradiß geworffen. Wer nicht glaubt, daß er fehlen kann, dem will ich auch nicht bekennen, daß ich gefehlt habe. Glaubt ers aber, so getröste ich mich einer gnädigeren Loßzehlung dieser Dinge, die einem andern so wohl, als mir begegnen können. Hat der geneigte Leser hier keine Rosen-Blätter angetroffen, so beklage er sich auch nicht über Dörner, welche meistens unter denen Rosen zu sitzen pflegen. Aufs wenigst ist es mein Wille nicht gewesen jemanden zu beleidigen, als denjenigen, welchem sein eigenes Gewissen vor straffwürdig hält. Also wird er sich selbst und nicht ich ihme zur Züchtigung, weil diese Schrifft, als eine heilsame Artzeney, das malum nicht causirt, sondern nur die materiam peccantem vertreibet. Im Fall sich jemand beklagen wolte, als hätte ich ihm in diesem oder jenem punct zu viel gethan, so sehe er auf meine Geduld, die ich über mich selbst trage, wenn ich gestehe, daß ich mich, nicht allein in diesem und jenem, sondern fast in allen puncten selbst angegriffen habe. Kan ich mir nun selbsten verzeihen, (cum tamen bellum intestinum sit bellum perniciosissimum) was werde ich von einem äusserlichen Feind (ich solte sagen, von meinem nechsten Neben-Christen) mich nicht zu getrösten haben?

Erkennet sich jemand im Gewissen überwunden, demselben will ich die erhaltene Sieges-Zweige gern wiederum in seinen Schoß streuen, nnd seine Schläfe mit solchen Lorbeern umlauben, die nur von einem verständigen können getragen werden. Es seynd drey Teutsche Worte, welche noch kein Teutscher, so viel derer auch in der Welt gelebet, noch leben, und leben werden (sis perandi sunt posteri) jemahls ausstudirt hat, noch ausstudiren wird, die heissen: Allen recht thun. Jupiter ist über diesen einzigen drey Worten aus der Schul gelauffen, und hat Cicero in hundert orationibus seine Zunge behalten, nur über diesen drey Worten hat er sie verlohren.

Scheinet jemand diese Schrifft zu dunckel, der ist zu berichten, daß ich solche meistentheils zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nachts-Zeit entworffen, dahero ihr der Glantz der verlangten Zierlichkeit entgangen.

Scheinet sie jemanden zu seichte, der wandere mit seinem Grund-Angel in einen andern Teich, also kan er den discurs fliehend mit stummen Fischen seine Beredsamkeit exerciren.

Komt sie jemanden zu simpel vor, dem wird das oraculum Delphicum antworten: Nosce te ipsum.

Sagt jemand, sie sey ihm zu hoch, der borge nur die geringste philosophische Feuer-Leiter, so kan er mir zu allen Fenstern nein gucken.

Ist sie jemanden zu lang, der lese sie auf viermahl.

Ist sie jemanden zu kurtz, der lese sie zweymahl.

Schätzet jemand diese Schrifft vergeblich, so setze er sie denen Ratten vor.

Meinet man, sie sey auferbaulich, so stütze man sie unter einfallende Häuser.

Scheinet sie jemanden nicht genug amplificirt, der wisse, daß jetzt die mode mit den engen Hosen aufgekommen.

Meinet man, sie sey inficirt, so lasse man sie contumaci halten.

Glaubet jemand, sie sey verkleinerlich, der verhandle sie denen Miniatur-Mahlern.

Kommet sie jemanden zu einfältig vor, der lasse sie in seinen Mantel setzen, so hat er um eine Falte mehr.

Scheinet sie jemanden zu rauh, der gebrauche sie Winters-Zeit vor eine Mütze.

Ist sie jemanden zu gesaltzen, der wisse, daß ich ein Bürger von Hall sey.

Scheinet sie jemand zu kurtzweilig, der schicke sie einem Gefangenen.

Kommet sie einem erheblich vor, der gebrauch sich derer zum Schatzgraben.

Summa, ich will keinem die Freyheit benehmen, von diesem tractat zu judiciren, was er will, wenn er nur dadurch nicht verdient, daß man von ihm judicire, was er nicht will.

Lebe wohl!

II. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.

Die gleichen Grundsätze, welche die Redaction im Jahrg. 1888 bei Anlage dieser Rubrik geleitet haben, wurden auch heuer beobachtet; es handelt sich nicht um „Recensionsexemplare", sondern um theoretische und praktische Werke, welche aus freier Wahl an dieser Stelle besprochen oder angezeigt werden.

Sollten die Verfasser musikalischer Abhandlungen geneigt sein, ein „Recensionsexemplar" an die Red. des K. M. Jahrb. für 1890 einzusenden, so möge ihnen die Versicherung werden, daß ihre Arbeit nur dann Aufnahme in dieser Abteilung findet, wenn die Publikation für die Kirchenmusik oder für Läuterung der Anschauungen über diesen Punkt von hervorragender Bedeutung ist; Rücksendungen finden nicht statt.

A. Theoretische und musikgeschichtliche Schriften.

1. **Die Reichenauer Sängerschule.** Beiträge zur Geschichte der Gelehrsamkeit und zur Kenntniß mittelalterlicher Musikhandschriften von Wilhelm Brambach. (II. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekwesen.) Leipzig, Otto Harrassowitz, 1888.

Mit diesem Schriftchen hat der Verfasser, Hr. Oberbibliothekar W. Brambach in Karlsruhe einen sehr werthvollen Beitrag zur tieferen Einsicht in die Geschichte und Theorie der mittelalterlichen Musik geliefert. Ein altes Manuskript der Karlsruher Bibliothek (Codex Durlacensis), worin auch der musikalische Traktat oder Prolog des gelehrten Abtes Berno von Reichenau enthalten ist, veranlaßten ihn, umfassende Untersuchungen über dieses Werk und über die Pflege des Gesanges zu Reichenau anzustellen. Durch Vergleichung mit einem Leipziger Codex, den auch schon Gerbert benützt hatte, und mit andern Copieen, gewann er den ursprünglichen Text Berno's, und eine weitere Folge der Untersuchungen war, daß er sich berechtigt fand, von einer eigentlichen Reichenauer Schule zu reden, deren Hauptvertreter Abt Berno und Hermann Contractus sind. Auf die „Schule" legt der Verf. auch das Hauptgewicht, denn darauf war sein besonderes Bemühen gerichtet, die Schultechnik der Reichenauer zu ermitteln und darzustellen. Vorarbeiten gab der Verf. schon früher heraus, so 1881: „Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter . . . nebst einer Wiederherstellung der Musiktheorie Berno's" (Leipzig, Teubner); 1883: „Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüthezeit der Reichenauer Sängerschule" (500 bis 1050); 1884: „Hermanni Contracti

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

musica"; „Theorie und Praxis der Reichenauer Sängerschule."

Vorliegende Schrift ist nun die Zusammenfassung und Verarbeitung der so gewonnenen Resultate zu einem Buche.

Nachdem der Verfasser eine nicht zu unterschätzende Hypothese über die Entstehung der Kirchentonarten vorgebracht, zeichnet er mit wenigen Strichen die Fortbildung und praktische Behandlung derselben im 10. und 11. Jahrhdt. Eine Tafel (p. 8 und 9) stellt die Phasen der Entwicklung der Musica plana, bez. der Theorie derselben vom IV. bis zum XIV. Jahrhundert recht übersichtlich dar.

Viel hatten die Tonlehrer aller Jahrhunderte gearbeitet, um ein solides Gebäude der Musiktheorie herzustellen, jedoch erschwerten sie sich die Arbeit, als sie im 10. Jahrhdt. auf das altgriechische System zurückgriffen. Doch bald machte man sich wieder davon los, und nun erst gelang es, das Ganze zu einem schönen Abschluß zu bringen. Das Hauptverdienst gebührt der Reichenauer Schule; es fehlte, selbst in der Theorie Berno's, noch eine folgerichtige Herleitung aller Quarten-, Quinten- und Oktavgattungen und Tonarten aus den Grundformen des Tonsystems. Diesem Mangel half ein Angehöriger der Reichenauer Schule ab, Hermann Contractus.[1]) Befremdlich erscheint es, daß die Studie desselben so wenig Verbreitung fand und sich selbst in der Reichenauer Bibliothek nicht erhalten hat, während Berno's Traktat vielfach copiert wurde. Gleichwohl war das Werk Hermann's von entscheidendem Einfluß, „er wurde mehr gerühmt und auszugsweise studirt, als gelesen." Sein Lehrgebäude wurde bald allenthalben acceptirt, da es als wohldurchgeführt, innerlich widerspruchslos sich erwies und in demselben das Tonmaterial der altkirchlichen Vokalmusik nach allen seinen Beziehungen einheitlich gegliedert war; grundsätzliche Fortschritte hat man seitdem in der Theorie der Musica plana nicht mehr gemacht.

In § 2. spricht sich der Verf. über „das Verhältniß zwischen Musik-Theorie und Praxis im Mittelalter" aus und geht im folgenden Paragraphe zu den „schriftlichen Arbeiten der Reichenauer Musiker" über, welche sind: Berno's (größerer und kleinerer) Tonarius mit Prolog, dessen Traktat de varia psalmorum et cantuum modulatione, Hermanns Musica und das Antiphonarium Augiense. Ausführlicher noch kommen in § 4 „Theorie und Praxis der Reichenauer Schule" (p. 19—37) zur Darstellung. (S. 30 scheint der Verf. das Wesen der „differentiae" unrichtig aufgefaßt zu haben; es wird nicht der Unterschied oder das Verhältniß der Cadenz der Antiphon zur Psalmen-Intonation, sondern das Verhältniß der Psalmton-Clausel zum Anfang der Antiphon darunter verstanden.) Die Leser dieses „Jahrbuches" sind übrigens über die Lehre Berno's und Hermanns wenigstens auszugsweise im Jahrgang 1887, p. 9—15 unterrichtet worden; in dieser Schrift aber tritt ihnen die ganze Lehre mit allen Einzelnheiten entgegen, als ein schönes abgerundetes Ganze.

Im „Anhang" gibt der Verfasser auf einer lithographirten Tafel ein Facsimile der Verse: Ter trium etc. und einiger anderer Beispiele von Hermanns eigenthümlicher Notation nebst Erklärung der Intervallen-Chiffern.

Aus diesem kurzen Referate mag ersehen werden, daß diese fleißig gearbeitete Monographie ein höchst schätzbarer Beitrag zur richtigen Würdigung der mittelalterlichen Musikpflege ist.

Zum Schluße führe ich noch ein Wort des Verf. (Vorwort I.) an: „Ich erachte mich für die langwierigen Untersuchungen . . . reichlich belohnt durch ein Ergebniß, daß nämlich ein deutscher Gelehrter im 11. Jahrhundert auf der Reichenau eine selbständige Theorie des Tonsystems und der Tonarten erdacht hat, welche zugleich die einfachste, beste und feinste unter den mittelalterlichen Arbeiten auf diesem Gebiete ist."

Metten. P. **Otto Kornmüller**, O. S. B.

[1]) Vgl. Kirchenmus. Jahrbuch 1887. p. 12.

---

2. Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrh. von Wilhelm Bäumker. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Vierter Jahrgang. 1888. 2. u. 3. Vierteljahr. Auch Einzelabdruck. Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Die in der obengenannten Sammlung dargebotenen Lieder sind größtenteils einer Wiener Handschrift entnommen, welche bis jetzt noch unbekannt war. Ursprünglich gedachte H. Bäumker nur die Melodien herauszugeben. Glücklicherweise entschloß er sich aber, auch die Texte beizufügen. Denn nicht allein, daß Melodien ohne Texte nur Stückwerke gebildet hätten, so haben die letzteren für die Geschichte, sowohl der Kunst als der Religion, einen hohen Werth. Das Wesen eines Volkes spricht sich in seiner ganzen Eigentümlichkeit nirgends so scharf und klar aus, als in der lyrischen Poesie, welche, wie Pulsschlag und Athem, Zeichen und Maßstab des innersten Lebens ist. Das zeigt sich im weltlichen Volkslied

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und ganz besonders in der religiösen Volksdichtung, im geistlichen Lied, welches zur Privatandacht, und als Kirchenlied beim Gottesdienste und bei gemeinschaftlichen religiösen Uebungen des Volkes diente.

„Zur Zeit, als die Lieder der vorliegenden Sammlung niedergeschrieben wurden, gehörten die Niederlande zum neuburgundischen Staate. Unter Johann dem Unerschrockenen (1404—1419) und dessen Sohn Philipp dem Guten (1419—1467) kam ein Reich zu Stande, welches an Bildung, Kunstsinn, Gewerbfleiß und Wohlstand mit Italien wetteifern konnte. Daß in einem solchen Lande Wissenschaften und Künste in der schönsten Blüthe standen, darf uns nicht Wunder nehmen."

„Namentlich aber hatten Musik und Volksgesang ihre goldene Zeit. Die ersten Meister, welche den Ausgangspunkt dieser Entwicklung bilden, sind: Dufay, Okenheim, Hobrecht, und Josquin des Près. Der „Fürst der Musik" im Norden: Orlandus Lassus ist Niederländer u. s. w. Solche Meister konnten aber nur aus einem musikalisch sehr gut beanlagten Volke hervorgehen. Die in Handschriften und späteren Werken noch vorhandenen Lieder legen denn auch Zeugniß ab, daß im XV. Jahrhundert der Volksgesang in großer Blüthe stand. Trink- und Liebeslieder, Gesänge von des Lebens Lust und Leid waren in großer Anzahl vorhanden. Noch bis um die Mitte des XVI. Jahrhunderts blieben diese in Uebung, wie der Italiener Guicciardini bezeugt. Die Singweisen dieser Lieder waren so beliebt, daß die Tonsetzer der damaligen Zeit dieselben nicht nur mehrstimmig bearbeiteten, sondern auch ihren geistlichen Kompositionen als „cantus firmus" im Tenor zu Grunde legten. Niemand fand darin etwas Anstößiges. „Mochten die Namen der Messen noch so wunderlich klingen," sagt Ambros, „das Alltagsleben hatte einen poetischen Zug, darum büßte das ideale Leben der Kunst und Frömmigkeit nichts ein, wenn es jenes andere abspiegelte und zugleich verklärte; das Heilige wurde dadurch dem Niederländer nicht entweiht, wohl aber umgekehrt das Alltägliche geheiligt." (Geschichte der Musik III, 25.)

Was den Inhalt angeht so können wir die mitgeteilten Texte folgendermaßen gruppiren: 1. Weihnachtslieder, 2. Marienlieder, 3. Heiligenlieder, 4. Lieder vom geistlichen Leben und 5. Lieder verschiedenen Inhalts.

Die Namen der Dichter werden gewöhnlich nicht genannt. Nicht die große Masse dichtete, sondern es waren überall Berufene, die im Gesange ausströmten, was das Herz ihnen sandte, die weniger erfunden als in glücklicher Stunde den durch das ganze Volk gehenden Klang von Freud und Leid, von Jubel und Klage gefunden haben. Man fühlt darum in diesen Liedern den warmen Herzschlag des ganzen Volkes.

Von wenigen Liedern sind die Verfasser bekannt. Es sind folgende Namen: Johannes Brugman, Wilhelm von Amersfoort, Bertha von Utrecht, Peter von Arberg, Heinrich von Loufenberg.

Die vom Volke gesungenen Lieder waren als Erguß eines glaubensfreudigen Herzens zugleich ein wirksames Mittel, um die Lebendigkeit des Glaubens im Volke zu wecken. Ergreifend ist in unsern Liedern der oft wiederkehrende Gedanke, wie sich der Mensch zum Sterben vorbereiten solle.

Des Werrelts mijn is al verloren.
(Nro. 2 bei Bäumker.)

Das christliche Heimweh spricht sich nirgends treuer aus als in dem wunderschönen Liede Nro. 9 u. 77 bei B.

Wie viele zarte und liebliche Lieder sind auf die Gottesmutter (siehe Nr. 5—7, 14, 23, 31, 56, 61, 62) und andere Heilige (siehe Nro. 27—29, 59) gedichtet worden!

Die an Reinheit und Innigkeit vollendetsten jedoch sind an den Heiland gerichtet und haben insgesammt den Grundton:

„Christus ist der Bräutigam, nach dem die minnende Seele sich sehnt. Zur Vereinigung mit ihm gelangt man nur durch die Lossagung von den Gütern und Freuden der Welt und selbstlose Hingabe an den Erlöser."

Aus all' diesen für den allgemeinen Volksgebrauch bestimmten Liedern läßt sich deutlich sehen, wie die Gläubigen damals zu einem wahrhaft christlichen Leben angehalten wurden. Von Werkheiligkeit, verkehrter Verehrung der Heiligen, mißbräuchlicher Lehre über den Ablaß und dergleichen ist nirgend eine Spur.
(Siehe Nro. 23, S. 207, Nro. 32, S. 224, Nro. 38, S. 234 u. Nro. 46, S. 245.)

In lieblichster Weise spricht sich der tief religiöse Sinn des fünfzehnten Jahrhunderts in den Weihnachtsliedern aus. Ihre unendliche Naivität und rührende Kindlichkeit wird auch die höchste Kunstbildung nicht erreichen.
(Siehe Nro. 10, 12, 14, 16, 17, 40, 45).

In den niederländischen Schulen, sagt man, wird noch immer erzählt, trotz der fünf bis zum Jahre 1500 in niederdeutscher Mundart erschienenen Bibelausgaben, wie Luther das heiligste aller Bücher glücklich auf dem Speicher wiedergefunden und dem Volke wiedergegeben habe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bäumker hat in seinem Werke über das katholische deutsche Kirchenlied und nun auch in dieser verdienstvollen Publikation niederländischer geistlicher Lieder den erdrückenden Beweis geliefert, daß auch die Behauptung, durch die religiöse Revolution sei erst der religiöse Sinn und der Geschmack für das Kirchenlied in der Muttersprache geweckt worden, eine Fabel und Unwahrheit ist.

Das 3. Vierteljahrsheft bringt den Schluß der „Niederländischen geistlichen Lieder", Nr. 51—87. Diese haben nicht mehr die hohe Bedeutung wie die vorigen. Entweder sind sie schon früher herausgegeben und darum findet sich denn auch hier nur der Anfang angegeben; oder sie sind halb oder fast ganz lateinisch, oft in wunderbarer Mischung; oder ihr Werth ist mehr als zweifelhaft. Wenn wir z. B. lesen:

christus, die ghesalvet biste,
die verwonnen hebt mit liste
die viant . . . .

fällt uns das Wort Boileau's ein:

„La rime est une esclave et ne doit qu' obéir" . .

Um das Verständniß zu erleichtern fügte Herr Bäumker ein Glossar hinzu, eine verdienstvolle Arbeit, wofür wohl die meisten deutschen Leser ihm recht dankbar sein werden. Allein hie und da scheint die Bedeutung des Wortes nicht völlig wiedergegeben zu sein. So heißt es von Maria:

Haer eerbaerkeit, haer fyer ghelaet
hair soet aanschijn, . .

Im Glossar steht nun: fyer, stolz. Also soll der Dichter gesagt haben, der Anblick Mariens sei zugleich stolz und süßlich? Fyer wurde wie das französische „fierté" besser mit: hocherhaben, hehr wiedergegeben.

Sehr erwünscht und den Werth der fleißigen und gründlichen Arbeit erhöhend sind die Literaturnachweise S. 168 u. 350, sowie die kritischen Anmerkungen S. 329. Für den Kirchen- und Literarhistoriker, nicht minder aber für den Dogmatiker und Kirchenmusiker ist diese Publikation von hohem Werthe und größter Wichtigkeit; im Einzelabdruck nimmt sie mit den Facsimile's 170 Großoctavseiten ein.

Regensburg. Dr. **Bermeulen.**

Für das nachfolgende Werk hat der bewährte Recensent des „Literarischen Handweisers" der Red. des K. M. Jahrb. die Besprechung zur Verfügung gestellt, welche in Nr. 459, Jahrg. 1888, S. 402 des genannten Blattes von ihm verfaßt und gezeichnet wurde:

3) **Analecta hymnica medii aevi.** II. Hymnarius Moissiacensis. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhundert. Herausgeg. von G. M. Dreves, S. J. Leipzig, Fues. 1888. 8°. 174 S. Mk. 5.

Der rastlos schaffende Verfasser hat der ersten Abtheilung seiner ‚Analecta hymnica medii aevi': den ‚Cantiones Bohemicae', bereits nach Jahresfrist einen weiteren Band folgen lassen. Derselbe enthält die Hymnen des Hymnars der Abtei Moissac (im südlichen Frankreich), einer Handschrift des 10. Jahrhunderts, welche auf der dem General der Gesellschaft Jesu gehörenden Bibliotheca Rossiana (zur Zeit in Wien) sich befindet. Da diese Handschrift ihres Alters, ihrer Herkunft und ihres Inhaltes wegen ein ganz besonderes Interesse beanspruchen darf, so ist der Verfasser von seinem sonstigen Grundsatze, das bereits Veröffentlichte beiseite zu lassen, hier abgegangen und hat das Hymnar seinem ganzen Inhalte nach reproducirt. Die größere Hälfte der Hymnen ist in den Sammlungen von Daniel, Mone u. A. aus andern Quellen bereits veröffentlicht worden. Indeß sind diese Quellen so späte bezw. so unzuverlässige, daß ein nochmaliger Abdruck der Lieder aus der viel älteren Quelle vollauf gerechtfertigt erscheint.

Außer den Texten mit den Quellennachweisen und krit. Anmerkungen hat der Verf. uns auch mit den meisten in dem Hymnar enthaltenen Melodien, 25 an der Zahl, bekannt gemacht. Damit wird von manchen jetzt noch üblichen Hymnenmelodien die ältere Fassung fixirt, und andrerseits eine Anzahl bis jetzt unbekannter Singweisen zum ersten Mal veröffentlicht. Den diesbezüglichen Notizen möchten wir noch hinzufügen, daß die Melodie von Nr. II: „Lustra sex qui jam peracta" in den ersten Sätzen übereinstimmt mit dem Anfange der Sequenz „Veni sancte Spiritus" (Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I, Nr. 346). In Nr. XV: „Aeterna Christi munera" beginnt die Melodie wie in „Pange lingua gloriosi" (ebd. Nr. 371). Sehr erfreulich ist es, daß der Verf. sich der Mühe unterzogen hat, die Singweisen aus den Neumen der Handschrift (von welchen Facsimilia beiliegen) zu entziffern.

Bei einer Anzahl von Melodien war diese Arbeit leicht, da spätere Handschriften und Drucke zum Vergleich herangezogen werden konnten. Wo aber solche spätere Reproductionen nicht aufzutreiben waren, hatte die Entzifferung ihre Schwierigkeiten; denn „in neumis nulla certitudo" sagt schon der Musikschriftsteller Joh. Cotto im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

XI. Jahrhundert. Glücklicher Weise handelt es sich in der Handschrift von Moissac um die sog. Punkt-Neumen, „notation en points superposés", wie die französ. Gelehrten sich ausdrücken. Die Punkte (Noten) sind meist so exact über die Texte geschrieben, daß man mit einem Lineal die (fehlenden) Notenlinien nur zu ziehen braucht. Auf diese Weise gelang es D., die Intervalle nach dem Augenmaße festzustellen. — Nun entstand die Frage: Welcher Tonart gehören die Melodien an? Es fehlt ja noch der Schlüssel am Anfange des Notensystems, d. h. man weiß nicht, wie die Noten heißen, welche in und auf den Linien stehen. Diese Frage löste der Verfasser dadurch, daß er den Umfang und die charakteristischen Intervalle der alten Tonarten zu Rathe zog. Eine absolute Sicherheit bieten diese letzteren Uebertragungen zwar nicht; indeß wird man bei der Entzifferung der sogen. Punkt-Neumen auf dem von Dreves eingeschlagenen Wege wohl zu einem höchst wahrscheinlichen Resultate gelangen.

Sehr dankenswerth ist die Beigabe von 27 geistlichen Scholarenliedern aus einer Handschrift des ehemal. Cistercienserklosters Camp am Niederrhein aus dem 14. resp. 15. Jahrhdrt. (jetzt auf der k. Hofbibliothek in Wien). Die sich anschließenden 41 Lieder der Wischrader Handschrift (Cantiones Vissegradenses) aus einer Handschrift des XV. Jahrhdts. (Prag) gehören mit den Varianten S. 20 ff. eigentlich zu den Cantiones Bohemicae. Da der Verf. erst nach Vollendung der I. Abtheilung von dieser Handschrift Kenntniß erhielt, so hat er das Material derselben gleich hier angefügt, damit es nicht allzuweit vom I. Bande getrennt würde. Möge es dem Autor vergönnt sein, das durch die vortreffliche Anlage und gediegene Ausführung gleich ausgezeichnete Unternehmen glücklich zu Ende zu führen und nach Vollendung der Vorarbeiten uns mit einer Gesamtgeschichte der Entwickelung der lateinischen Hymnodie zu erfreuen.

Niederkrüchten. **Wilhelm Bäumker.**

---

4. La civiltà cattolica, 39. Jahrgang, VII.—XII. Band. Roma presso Alessandro Befani, Via Celsa 8 presso la Piazza del Gesù. 1888.

Daß eine im großen Styl geschriebene, so hoch angesehene, so weit verbreitete, so einflußreiche und vom hl. Vater Leo XIII. mit besonderem Interesse gelesene Zeitschrift sich seit mehr als Jahresfrist mit der Kirchenmusik beschäftigt, ist eine höchst erfreuliche, in ihren segensreichen Folgen nicht hoch genug anzuschlagende Thatsache. Wer wie Schreiber dieser Zeilen Rom und Italien seit zwanzig Jahren kennt, durch persönlichen Verkehr mit geistlichen und weltlichen Persönlichkeiten aller Schattierungen und Meinungen über die Anschauungen, Vorurteile und Irrtümer in Fragen der Kirchenmusik sich unterrichtn konnte, guten Willen neben Ratlosigkeit, bösen Willen neben Mißachtung der bestimmtesten und unzweideutigsten auctoritativen Vorschriften und Gesetze, Gleichgiltigkeit neben beispielloser Unwissenheit, Unfähigkeit neben gänzlichem Mangel an Schamgefühl, Hochmut neben sündhafter Frechheit, lächerliche Nationaleitelkeit neben Mißachtung der großen nationalen uud künstlerischen Vergangenheit beobachten und erproben konnte, weiß nicht Worte genug zu finden, um diese große That der Civiltà cattolica zu rühmen, die gründlichen, mit umfassendster Literaturkenntniß aller Nationen und Zeiten, mit überzeugender Einfachheit und unwiderstehlicher Logik, mit Eleganz und klassischer Ruhe verfaßten Artikel über die Mittel und Wege zur Besserung der kirchenmusikalischen Verhältnisse und Zustände in Italien zu schildern.

Wenn man die Früchte guten Samens gedeihen sehen will, muß zuerst das Feld von tief eingewurzeltem, Alles überwucherndem, jedes gute Körnchen erstickendem Unkraut verkehrter Auffassungen, unrichtiger Begriffe, boshafter Intriguen gereinigt werden. Diesen Versuch machte der ungenannte Verfasser[1]) in der Civiltà cattolica, indem er (Juli und Augustheft 1887) eine objectiv historische Einleitung „Die Kirchenmusik und die bisherigen Reformbestrebungen" an die Spitze seiner wohldurchdachten Arbeit stellt. Dieser

[1]) Aus einer siegreichen, sehr animierten und interessanten Polemik gegen die Chorallehre eines gewissen Agresti, aus guten Informationen und dem Zusammenhang zwischen früheren Artikeln in der Voce cattolica von Trient und der Musica sacra in Mailand, welche von Guerrino Amelli, jetzt Pater Ambros in Monte Cassino gegründet und gegenwärtig vom Domkapellmeister in Mailand Gallignani unter Mithilfe tüchtiger Kräfte umsichtig und nach guten Grundsätzen redigiert ist, wissen wir, daß P. Angelo De Santi aus der Gesellschaft Jesu der Verfasser dieser ausgezeichneten Artikel ist. In Triest geboren, machte er noch in reiferem Alter sein Philologieexamen zu Innsbruck, nachdem er in Zara, Padua und a. O. mit größtem Erfolge als Erzieher, Prediger und Schriftsteller, sowie für bessere Kirchenmusik thätig gewesen war. Der hl. Vater und der Generalvicar Card. Parocchi beriefen ihn nach Rom als Musikprofessor am römischen Priesterseminare von S. Apollinare, dem berühmten Kollegium, wo vor 300 Jahren Vittoria, Agazzari, Cifra u. A. als Kapellmeister des damals an dieser Kirche befindlichen Collegium germanicum gewirkt hatten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Teil wurde von Herrn Universitätsprofessor Dr. Bikell in Innsbruck übersetzt und in Dr. Katschthalers „Kirchenmus. Vierteljahrsschrift" 2. Jahrg. S. 90—95, 137—150, 185—197, 3. Jahrg. S. 3—8 abgedruckt; die Fortsetzung wird sicher allmälig folgen. Unterdessen ist aber die Arbeit in der Civiltà weiter vorgeschritten; im achten Bande beginnt P. De Santi mit einer ästhetischen Betrachtung über die Kunst der Töne und die Affecte (l'arte dei suoni e gli affetti, VIII. Band, S. 33—50, 526—542, IX. Band, S. 281—308, ein als Vorfrage höchst wichtiges Thema; im X. Bd., S. 152—165 folgt „Die Frage der Kirchenmusik und die verschiedenen Meinungen", im XI. Bande (Septemberheft 1888, S. 654—671) behandelt er den Gedanken: „Die Musik im Dienste des Cultus". Außerdem begegnen uns im bibliographischen Teil verschiedene Anzeigen und Kritiken über theoretische und praktische Werke, die Kirchenmusik betreffend, welche, auf gleichen Grundsätzen basierend, Ungeeignetes ablehnen, Gutes und Vorzügliches empfehlen.

Es ist System und Methode, ein festes Programm da! Wenn auch der Erfolg kein plötzlicher und wunderbarer sein dürfte, so ist doch „von Einem der Ihrigen" so viel Gährungsstoff in die Gemüther und Geister des hochtalentierten italienischen Leserkreises der Civiltà eingemischt, daß ich diese Arbeit für verdienstlicher und wirksamer halte, als wenn durch Tadel, Beschämung, Greinen, Jammern und Zanken Auswärtiger das Ehrgefühl verletzt und der glimmende Docht zertreten und ausgelöscht wird. Also: Vivat, floreat, crescat! Die Red. des K. M. Jahrb. hofft von der Redaction der Civiltà und dem Hochw. Verfasser die Erlaubniß zu erhalten, eine zusammenhängende Übersetzung der auch für die deutschen Kirchenmusikverhältnisse wichtigsten Ausführungen im Jahrbuch 1890 abdrucken zu können.

Auf ganz anderem Wege, hoffen wir jedoch mit Erfolg, geht ein Benedictiner in Österreich den Mißbräuchen und dem Ärgerniß in der Kirchenmusik zu Leibe:

5. **Der Clerus und die Kirchen-Musik** von P. Lambert Karner, Pfarrer in Brunnkirchen, Niederösterreich. Mit Erlaubniß der geistlichen Obern. **Wien,** Druck und Verlag der St. Norbertus Buch- und Kunstdruckerei. 1889. Klein 8°, 216 S. mit vielen Musikillustrationen. Preis 3 Mk.

Den Inhalt des warm und tüchtig geschriebenen Buches bilden die Themate: „I. Kirchenmusik und Liturgie S. 1—14, II. Die Musik im Dienste der Kirche S. 15—145, III. Der Volksgesang, S. 145 bis Schluß." In diesen Rahmen werden nun Genrebilder gemalt, alle nach dem Leben, alle koloriert und illustriert, keines ohne Beweis der Wirklichkeit und ohne Begründung des Kampfes gegen Unsinn und Frivolität, daß man des Staunens, Lachens und Ärgerns sich nicht erwehren kann. Wenn so widerstreitende Gefühle den Leser packen, so dürfen wir nicht dem Autor des Buches, sondern müssen den traurigen Thatsachen die Ursache zuschreiben. Der erstere ist mit Gründlichkeit, tüchtiger musikalischer und wissenschaftlicher Bildung und heiligem Eifer an die Arbeit im Augiasstall gegangen. Wenn er nicht den ganzen Wust ausschwemmen kann, so hat er doch sicher gearbeitet und seinen Sinn für Reinlichkeit glänzend bewiesen; möchte es ihm gelingen, die trägen, gleichgiltigen, leichtsinnigen und besserungsfähigen Elemente im Klerus und unter den Chorregenten und Sängern so zu wecken und zu erheben, daß sie die Kraft in sich finden, von einem Wege zurückzutreten, auf den eine übermächtige Gewohnheit oder eine den Grundsätzen der Vernunft, der Religion und guten Sitte spottende Ohnmacht sie hingerissen hat.

6. Eine für den Musikhistoriker und Bibliographen unschätzbare Publikation liegt einstweilen in 8 Bogen Lexikonformat **vom 1. Bande des Kataloges** vor, welcher auf Kosten des Magistrates in Bologna von der Musikbibliothek des Liceo comunale daselbst, bei Gelegenheit der internationalen Ausstellung von musikal. Instrumenten, gedruckten Werken, Autographen u.s.w., (1888) begonnen wurde. Die musikalische Bibliothek in Bologna ist eine der wertvollsten der Welt und erfreut sich eines außerordentlich guten und fleißig ausgearbeiteten Zettelkataloges, der durch die musterhafte Emsigkeit, den Riesenfleiß und die seltene Arbeitskraft und Genauigkeit des im Jahre 1881 (31. März) verstorbenen Bibliothekars Gaetano Gaspari zu Stande kam. Die Bibliothek selbst wurde schon von P. Martini im vorigen Jahrhunderte angelegt und in den letzten Decennien durch Herbeiziehung musikalischer Schätze der aufgehobenen Klöster vermehrt. Der Nachfolger Gaspari's, Cavaliere Federico Parisini redigiert und leitet die Herausgabe des wichtigen Werkes, das nicht etwa einen düsteren Titelwald darstellt, sondern durch Abdruck wichtiger Vorreden und Dedicationen, durch interessante Auszüge und Citate zu einem unentbehrlichen Quellenwerke für Theorie, Praxis und Geschichte der Musik sich gestaltet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Lebhaft muß jedoch bedauert werden, daß der Herausgeber die von Gaspari angeordnete alphabetische Folge der Autoren verlassen und die reiche Literatur mit der Überschrift „Teorica" in eine Menge von Unterabteilungen zerstückelt hat, die wegen ihrer Ähnlichkeit und oft unglücklich gewählten Überschriften (z. B. Affetti della musica, dann Filosofia, Estetica, Gusto etc., endlich Matematica, Acustica, Fisica, Corista, Voce u. ähnl.) das Gesammtbild der kostbaren Bibliothek in winzige Quadrate und Winkel zerschneiden. Man scheint sich „die systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von C. F. Becker, Leipzig 1836" zum Vorbilde ausgewählt zu haben, aber zum Schaden der Sache und des Wißbegierigen. Hoffentlich wird dieser große Fehler durch ein alphabetisches und chronologisches Register wieder verbessert werden; aber die umgekehrte Ordnung wäre dankenswerther gewesen, das „Systematisieren" konnte man mit weniger Mühe am Schluße besorgen oder auch dem Leser überlassen. Eine Trennung der Handschriften von den Druckwerken halte ich endlich für besser und nützlicher. Möchten diese wohlgemeinten Zeilen den verdienstreichen Redacteur dazu bewegen, daß er den kostbarsten Teil der Bibliothek, die praktische Musik, bestehend in handschriftlichen Partituren und zahlreichen, seltenen Druckwerken, genau nach dem Zettelkatalog Gaspari's abdrucken läßt und nicht auch hier in den gleichen Fehler Becker's und der Abteilung „Teorica" verfällt. Die biographie universelle von Fétis und der mißlungene Abklatsch Mendel-Reissmann werden durch dieses wichtige Quellenwerk endlich einmal in ihren Fundamenten erschüttert, wenigstens was die frühere Zeit bis 1750 circa anlangt.

7. **Die Orgel und ihr Bau.** Ein systematisches Handbuch für Organisten, Orgelrevisoren und Kirchenvorstände von Joh. Julius Seidel. 4. verbesserte und sehr vermehrte Auflage bearbeitet von Bernh. Kothe. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Illustrationen. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander) 1887. 349 S. in 8°. Preis 5 Mk.

Sogleich anschaffen, gründlich studieren, genau folgen! Für diesen dreifachen Rat wird man uns nachträglich danken.

B. Praktische Musik.

Der zugemessene, bereits ganz verbrauchte Raum gestattet nur mehr kurze Anzeigen von neueren Publikationen unterzubringen, über die sicher auch der „Cäcilienvereinskatalog" berichten wird.

1. Das von der Congregation der hl. Riten approbierte Officium Ss. Rosarii B. M. Virg. ist für Graduale und Antiphonarium von der päpstlichen Commission mit authentischem Choralgesang bei Fr. Pustet dahier zu nachfolgenden Ausgaben der offiziellen Choralbücher erschienen: a) für Graduale in Folio, b) für Antiphonarium Romanum in Folio, c) für Graduale Romanum und Epitome ex Grad. Rom. in 8°, d) für Vesperale Romanum in 8°, e) für Compendium Gradualis et Missalis Romani, f) für Compendium Antiphonarii et Breviarii Rom., vollständig mit Matutin, Laudes, Horen, Vespern, Oration, Kapiteln, Lectionen u. Responsorien.

2. Eine neue Auflage des **Directorium chori** ist unter Durchführung der angeordneten neuen Schreibweise und mit Beifügung sämmtlicher neueren Feste fertig gestellt.

3. Das **Officium parvum B. M. V.** wird soeben ausgegeben und enthält auf 60 Seiten, nebst den Regeln über die Persolvierung dieses schönen Officium's, die offiziellen Choralgesänge der Matutin, Laudes, Horen ꝛc. für das ganze Kirchenjahr in Choralnotation mit den Typen nnd der Textschrift des Compendium Antiphonarii. Eine Volksausgabe in Violinschlüßel und weißen Noten mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte und eine ähnliche mit italienischer Übersetzung befindet sich in Arbeit.

4. **Jos. Hanisch** hat nachstehende neue Orgelbegleitungen zur Ergänzung und als Auszüge des Organum comitans ad Graduale und ad Vesperale Romanum bei Fr. Pustet ediert: a) Ad Ordinarium Missae. Sämmtliche Meßformulare mit den vier Patrem omnipotentem, der Todtenmesse nebst Libera und der neuesten vereinfachten Gesangsweise des Libera, sowie den Meßresponsorien in verschiedenen Tonhöhen sind mit einfachem harmonischem Gewande versehen; durch ein neues Stichverfahren ist jedoch die gregorianische Melodie mit deutlich hervortretenden Typen ausgezeichnet, ohne daß die drei begleitenden Stimmen für den Organisten schwer lesbar sind. b) Als Auszug wurde das Organum comitans ad Responsoria Missae auch separat gedruckt. c) Organum comitans ad Completorium Romanum nennt sich die Orgelbegleitung zu den gregorian. Gesängen des Completorium; dieselbe umfaßt außer den Antiphonen und Psalmen auch sämmtliche im Laufe des Kirchenjahres

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wechselnden Melodien vom Hymnus Te lucis und die marianischen Antiphonen für das ganze Kirchenjahr. Eine Volksausgabe für die Sänger ist in Arbeit, so weit dieselben sich nicht des Vesperale Rom. oder Compendium Antiph. bedienen.

5. **Angelo Bertalotti's zweistimmige Solfeggien,** diese Mauerbrecher für Einführung des polyphonen Gesanges bei den Kirchenchören, sind in 2. Auflage erschienen. Die Partitur ist großer deutlicher Notenstich in Querquart, die zwei Einzelstimmen sind im Format und mit den Notentypen der Musica divina gedruckt. Die Ausgabe kann auch neben der ersten von 1881 gebraucht werden; die im Vorwort als Artikel des vorliegenden K.-M.-J. in Aussicht gestellte „Geschichte der Solmisation" muß wegen Raummangel für den nächsten Jahrgang aufgehoben werden.

6. **Monumenta musicae sacrae in Polonia.** 2. Heft redigiert von Josef Surzynski, Domkapellmeister in Posen. Posen bei Leitgeber. 1887. 33 S. Partitur in 4°. 1 Mk. 50 Pf.

Als Polen unter den Jagellonen und noch Ende des 16. Jahrh. in voller Blüthe stand, erklangen auch die Kunstgesänge italienischer und einheimischer Komponisten in den Gotteshäusern. Daß von diesen großen polnischen Meistern in unseren Geschichtshandbüchern so wenig gesagt und mitgeteilt wird, ist nicht die Schuld der deutschen Forscher!

Der gelehrte Herausgeber hat in Krakau und in anderen Bibliotheken seines Vaterlandes reiche Schätze entdeckt und bereits 1885 eine 4stimm. Messe von Thom. Szadek (1578) nebst einem zarten Adoramus von Nic. Zielenski publiziert. Von letzterem Komponisten enthält das 2. Heft 3 Numern, unter denen das 5stimm. In monte Oliveti hervorragt; die Komponisten der übrigen 5 Stücke sind Gorczycki, Samotulino und Seb. Felsztyn.

Das 1. Heft war mit einer französischen Übersetzung der polnischen Einleitung versehen, das 2. Heft ist in Titel und Einleitung nur polnisch. Ich glaube, der Hochwürdige Herr Redacteur würde klug handeln, wenn er die interessanten und lehrreichen Notizen auch in deutscher Sprache drucken ließe, da er wahrscheinlich das größte Absatzgebiet in seinem weiteren Vaterlande finden wird. Die Red. des K. M. Jahrb. ladet ihn hiemit freundlich ein, seine Studien über die polnischen Kirchencomponisten der klassischen Epoche in diesem Jahrbuche niederzulegen. Sämmtliche Numern sind in passender Transposition mit Vortrags- und Athemzeichen versehen, im Violinschlüssel (außer Baß) mit deutlichen Typen, als moderne Partitur gedruckt.

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

Alphabetisches Register

der im Cäcilienvereinskatalog (Nr. 1—1037) aufgenommenen deutschen und lateinischen Lieder, Gesänge, Motetten.*)

II.

Gradualien, Motetten und Sammlungen lateinischer und deutscher Kirchengesänge verschiedenen Inhalts für gemischte, Ober- und Unterstimmen mit oder ohne Begleitung.†)

†) Die Sammlungen, welche Gesänge zu Ehren des Allerheiligsten enthalten, sind unter IIa, die zu Ehren der sel. Jungfrau unter IIb, die latein. Offertoriumstexte unter IIc zusammengestellt.

Ahle, Jo. Nep., 25 lat. Gesänge, 4 Mst. 774.
Benedicite. Gesang- und Gebetbuch. 968.
Benz, Jo. Bapt., 6 Motetten, op. 10, 4 voc. 142.
Bernards, J., 20 deutsche Choräle, 4 v. 608
Blied, Jak., 28 deutsche Choräle c. Org. 227.
— — Hosianna, mehrst. Kirchenlieder für Kinderst. 232.
— — 18 Kirchenges. für gem. u. Mst. 560.
Böckeler, Heinr. Gebet- und Gesangbuch, lat. u. deutsch, 2 Theile. 161.
— — Lieder für das Kirchenjahr, 4 Mst. 163.
— — Latein. Kirchenges. 4 gem. u. Mst. 726.
Brosig, Mor., 2 Motetten, op. 33. 8 voc. 31.
— — 4 Gradualien, op 35, 4 v., 76.
— — 5 Gradualien, op. 20, 4 v., 108.
Cantica sacra, Hauber-Ett-Witt. 100.
Commer, Franz. 9 Motetten von Jo. Gabrieli, Hasler, Steffanini, Varotti, Vecchi, 5-8 v. 1002.
— — 7 Motetten von Fel. Anerio, Jo. Croce, Hasler, Ingigneri, Molinari, Orl. Lasso, Venturi, 4—8 v. 1003.
— — 12 Motetten von Hasler, Rin. di Mel, Guami, Molinari, Clemens non Papa, Tonsor, Cl. Merulo, Orl. Lasso, 4—8 v. 1006.
— — Musica sacra, 8., 9., 15., 16.—27. Band. 1009.
Diebold, Jo., Alte deutsche Kirchenl. 1 od. 4 v. 304.

*) Die Messen und Requiem siehe Kirchenm. Jahrb. 1888, S. 102—107.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Diebold, Jo., 70 kath. Kirchenges., deutsch und lat., op. 22, 1—4 v. 794.
— — 12 Josephslieder 1—3 v. 882.
Dirschke, Fr. Kirchenlieder aus Brosig's Gesangbuch. 164.
Dreves, P. G. Mar. „O Christ hie merk". 1010.
Eckert, P. Beda. Grad. et Vesp. Romano-Seraphicum 4 Mst. 677.
Edenhofer, Al. 50 Offertorien für 1 Singst. c. O. 1027.
Eppink, Fr., Laudes diversae, 4 gem. St. 941.
Förster, Jos. 4 Gradualien f. Advent, 4 v., 206.
Gesangbuch kath. „Orate et Cantate", 541.
Gradualien sechs, von Greith, Mitterer, Witt, 4—6 v., 681.
— — sechs, von Frölich, Kaim, Mayer, Rieck, Scheel und Stahl 4 gem. u. Mst. 993.
— — für Adv. u. Fasten von Hoffmann, J. G. Mettenleiter, Witt, 4 v. 430.
— — siehe auch Brosig, Eckert, Förster, Hanisch, Könen, Nickel, Ortwein, Schaller, Singenberger, Stehle, Witt.
Haller, Mich., 12 Motetten, 3—6 v. 243.
— — 18 Motetten, 4 v. 400.
— — 10 Motetten, 2 v. c. O. 522.
Hanisch, Jos. Collectio cantion. sacr., 4—6 v. 236.
Heinze, Leop. Auserlesene Choräle für Mst. 591.
Hermesdorff, Mich. 12 Motetten älterer Meister (arrang.) 4 v. 82.
Höllwarth, Joh. Leicht ausführb. K. Kompos. 4 v. 887.
Jaspers, B., Benedicamus Dño, lat. u. deutsche Ges., 3 gl. St. 641.
— — Lob des hl. Vincenz v. Paul, deutsche Ges., 3 gl. St. 643.
Jepkens, A. Kirchl. Ges., lat. und deutsch, 4 Mst. 260.
Kirchenlieder, 3 deutsche, v. Greith, Passer, Peregrinus, 4 v. 481.
— — Sammlung lat. und deutscher v. Jaspers, Neckes, Piel, Schmidt, Witt, 3 u. 4 gl. St. 497.
Könen, Friedr. Kirchenges., 4 v. 134.
— — Kirchenges., 3 gl. St., 231, 281.
— — Cantiones sacrae (versch. Aut.) 4 u. 5 v. 217
— — „ „ 2, 3 u. 4 gl. St. 446.
— — Venite adoremus, lat. u. deutsche K. G. für gl. St., 519, 845.
— — Grad., Sequ. u. Offert. f. Mst. 668.
— — 7 lat. Ges. für Klosterfrauen, 2 u. 3 v. c. O. 749.
— — 8 Motetten, 2 u. 3 v. c. O. 350.
Kothe, Bernh. Auserlesene Lieder, 3 gl. St., 23.
— — Choräle u. Lieder, 4 voc. 24.
— — Musica Sacra, 4 Mst. 25 u 166.
— — Caecilia. Samml. versch. Aut. 4 v. 151.
Kretschmer, Ed. Vier Hymnen, 4 v., 70.
Lasso, Orlando di, 13 Mot. ed. v. Witt, 4 v. 946.
Lieder, 4 deutsche. 2, 3, 4 St. 824.
— — 5 bei Volksandachten, 4 v. 230.
Litterscheid, Fr.. 5 kirchl. Ges., lat. u. deutsch, 2—4 v. 785.
Maldeghem, Trèsor musical, versch. ältere Aut. 222, 317, 318, 367, 440, 508, 509, 558, 658, 737, 853, 875.
Melchers, Ludw. Sammlung lat. u. deutscher Kirchenges. versch. Aut. gl. St. 497.
Mettenleiter, Joh. G. Cantiones sacr. 4—8 v. ed. von M. Haller, 999.
Mitterer, Ign., 4 deutsche Kirchunl. 4 v. 733.
— — 8 Resp. für Mat. v. Weihnachten, 4 v. c. O. 537.
Modlmayer, Jos. Kirchenges. 4- 8 Mst. 947.
Mohr, Jos. Cäcilia, Gesangbuch. 195.
— — Cantate, 2st. Kirchenl. 150, Orgelbegleitung 354.
— — „Lasset uns beten", Gesangb. 606.
— — Cantiones sacrae, 4 v, 416.
— — Manuale cantorum, 417.
— — „Jubilate Deo", Lieder, 4 v. 355.
Molitor, Jo. Bapt. Das Kirchenjahr, 523.
— — Ges. bei Begräbn. 4 v. 371.
— — Kirchl. Gesänge für gem. Chor. 1014.
Motetten, vier, von Giulini, Kammerlander, Keller, 516.
Musica divina, s. Proske.
Neckes, Franz, Deutsche Ges. für gl. St., 923.
— — 13 Kirchenges., 4 v., 265b.
— — 6 liturg. Ges., 4 Mst. 265c.
Nick, Win. 6 Lat. K. Ges. 4 oder 5 st. 933.
Nickel, Emil, „Lauda Sion": 150 Grad. Mot. etc. 2—4 St., 676.
— — 120 Begräbnissges. 3—8 v. 696.
Oberhoffer, Heinr. Musica sacra, 4 gem. u. Mst. 237.
Odenwald, 50 deutsche Kirchenl. 4 v. c. O. 938.
Ortwein, P. Magn. 10 Grad. 5 v., 552.
— — 8 Grad., 464.
— — und **Piel**, P. 11 Grad., 4 u. 5 v., 617.
Piel, Pet. Kirch. Ges. deutsch u. lat. 4 Mst. 808.
Polnische Gesangb. 273—275.
Predigtgesänge, 4 deutsche (Brixenerver.), 4 v. c. O. 67.
— — beinahe in jeder Sammlung allgem. Inhaltes u. in den Gesangbüchern.
Proske, Karl. Musica divina, Sammlung latein. Mot. versch. Aut. der altklass. Periode. 4—8 v. 1, 3, 234, 320 u. 321.
Sammlung liturg. lat. Ges. verschied. Aut. 3 Mst. 478.
Santner, K., 4 Grad. u. Off., 2 v. c. O. 687.
— — 8 Motetten, 2—8 St. 353.
Schaller, F. Intr., Grad., Off. Commun. 4 v. 691.
— — Int., Grad., Off., Commun. 4 v. 778.
Scharbach, Edm. Ges. bei Trauerfeierl., lat. u. deutsch, 4 Mst. 798.
— — **Wiltberger**, Aug. Ges. für 4 Mst. 656.
Schenk, D. A. 3 Predigtlieder, 4 v. c. O. 594.
Schmidt, Friedr., 16 Cantica sacra, 4—8 v., 612.
— — Cantuarium sacrum, 1 Obst. u. 3 Mst. 601.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schöpf, Fr. 2 Grad. 4 v. c. O., 80, 7.
Schweitzer, J. B., 50 kath. K. Ges., 4 v., 224.
Seiler, Jos. Auswahl ält. u. neuerer K. G., 3 Theile, 3 Mst. 456.
— — „Laudate Dñm": Lat. Ges., 4 Mst. 20, 46 u. 137.
— — „Chorus ecclesiasticus" 3—8 v., 136.
Singenberger, I. B. Ges. zu Ehren des hl. Namen u. Herzen Jesu, lat. u. deutsch, gem. u. Mst. 303.
— — „Adoro te", Orgelbegleitung zu Dreves „O Christ, hie merk". 1011.
Stattler, Paul. Einst. Kirchenkomp. 8. Lief: 16 Offertorien. 736.
Steenaerts, Melodieen zu kath. Gebet- u. Ges. Büchern, 98.
Stehle, Ed., Zwei Hymnen, 4 v., 684.
— — Liber Gradualium, 4 v, 690.
— — Flores paradisi, 2—8 v., 702.
— — Liber Motettorum, 4 v., 261 u. 511.
— — 5 Mot., 2 v. c. O., 470.
Stollwerk, Jos. „Cantate Dño", Ges. für gl. St. 846.
Thinnes, Fr., 12 kath. Grablieder, 4 Mst., 908.
Tinnel, Edg., Sammlung lat. Mot. 4 v. c. O. 861.
Töpfer, 12 kirchl. Ges. (Weihnachtsfestkreis), 4 Mst. 595.
Tratter, M., mehrst. deutsche u. lat. K. Ges nach Chevè in Ziffern notirt, 421 u. 480.
Vater, Fr. A. Cantiones sacrae, 4 gem. u. Mst. 735.
Vollmar, Kath. Gesangb. lat. u. deutsch, 4 Mst. 157.
Wiltberger, Aug. 10 Liebesges. zu Jesus, 4 Mst., 836.
— — 50 Choräle für Alt u. 3 Mst., 856.
Wiltberger, Heinr., 3 Mot., Op. 1, 4 v. 376.
— — 14 lat. Mot., 4 v., 491.
— — Sammlung lat. K. Ges. für 3 gl. St. 977.
Witt, Fr., Stimmhefte zu den Grad., Sequ., Mot., 531, 571, 792.
— — Gelobt sei Jesus Chr., 3 Obst. od. 5 v. c. O. 891.
— — 5 Mot., Op. 17, 4, 5 u. 8 v. 8, 12.
— — Cantus sacri, Op. 5, 3 od. 4 Mst. 38 u. 228.
— — Stimmenhefte zu den Offertorien 291, 393 u. 427.

Der Inhalt ist unter IIc in alphabet. Ordnung der Textanfänge eingereiht.

Zeller, Adolph. Sammlung kath. Kirchenges., 4 Mst. 548.

IIa.

Latein. und deutsche Gesänge zu Ehren des hist. Altarssakramentes.

Auctores div., 7 lat. Gesänge (5 Tantum ergo) 4 v. 208.
— — Pange lingua. 4 v. in 481.
— — Eucharist. Lobgesänge. 1014b.
Birkler, W., Tantum ergo. 4 v. 202.
Böckeler, H., Processionale, Gesänge für 1 u. 4 St. 162.
Braun, Steph., Adoremus. 4 v. 183.
Commer, Fr., 9 Motetten. 3—8 v. von Gabrieli, Handl, Hasler, Lassus, Molinari u. Venturi. 1005.
Diebold, Joh., Eucharist. Gesänge. 4 u. 5 v. Op. 12 458.
Fleischer, Reinh., Adoramus te Christe 6 v 413.
Förster, Ant., 4 Tantum ergo. 4 v. Op. 16. 409.
Groiss, Jos., 7 Adjuva nos u. 3 Pange lingua. 1 od. 4 v. c. O. 727.
Haller, Mich., Laudes euchar. 4—6 v. Op. 16. 399.
Hanisch, Jos., 4 Cantus sacri in solemn. Corporis Chr. 4 v. 117.
— — 5 Hymnen für Frohnleichnam. 4 v. c. 4 instr. 313.
— — 8 Pange lingua. 4 v. c. aut sin. O. 756.
Höllwarth, J., 1. 2. u. 4. Heft der Musica eccl. 887.
Jaspers, C., Hymni euchar. (2 Ausg.) 4 v. u. 4 Mst 576.
Kammerlander, C., Tantum ergo. 1 v. c. 8 Blechinstr. 585.
Koenen, Fr., Ps. 41. 4 v. c. O. 483.
Mayrhofer, Mr. 6 Pange lingua. 4. v. c. O. ad lib. 752.
Mettenleiter, B., 2 Pange lingua. 4 v. 6, 9, 10, 214.
Mitterer, Ig., Hymni ad Process. in s Corp. Chr. 4 v. c. 4 tromboni. 804
— — Lat. Frohnleichnamsgesänge. 4 v. c. 4 tromb. 874.
Musica Eccl., Hymnen. 4 v. 402.
Oberhoffer, H., 6 Tantum ergo. (4 für 4 Mst.) Op. 29. 14.
— — 6 Tantum ergo. 3 u. 4 v. u. 4 Mst. Op. 51. 655.
Obersteiner, Joh., 4 Hymni de Ss. Sacramento. 4 v. c. O. 1020.
Piel, Pet., 12 lat. Kirchenges. 4 v. Op. 23. 565.
— — 6 Herz-Jesu-Gesänge. 4 Mst. 1018.
— — 8 deutsche Lieder. 2 v. c. O. 709.
— — 10 Lieder z Allerhlgst. u. Herz Jesu. 2 Oberst. c. O. 843.
— — 8 Lieder. 4 v. 844.
Ponten, J. S., 16 Gesänge. 2 v. (A. u. B.) c. O. 918.
Preyer, G., Pange lingua 4 v. c. O. 789. Heft 11.
Proske, C., Musica divina.
Renner, Jos., 3 Adjuva nos. 1—3 v. c. O. 618.
— — Lat. Fronleichnamslieder. 1 aut 4 v. c. instr. 738.
Rieder, Jos., 6 Ecce panis. 4 v. c. O. 66.
Santner, C., Pange lingua und 4 Motetten für Frohnleichnam. 4 v. c. instr. 686.
Schenk, Ad., O sacrum convivium und O quam suavis. 4 v. c. O. 80, 2.
— — 2 Pange lingua. 4 v. 80, 6.
Schoepf, Fr., O salutaris. 4 v. 80, 1.
Seiler, Jos., Adoremus. 4 v. 152.
Singenberger, Jos., 9 Hymnen. 4 v. 218.
Stehle, G. Ed. Panis angelicus; Ad sacrum cor Jesu. 4 v. 789. Heft 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tangl, Ferd., 8 Tantum ergo (versch. Grupp.). 828.
Witt, Fr., Hymnus. c. O. 337d.

IIb.

Lat. und deutsche Gesänge zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria.

Auctores div. 5 Marienlieder. 4 v. 701.
Böckeler, H., Gesangbuch für Marian. Congregationen. 4 v. 161.
Braun, Steph., Marienchöre (lat. und deutsch). 4 v. 133.
Commer, Fr., Cantiones quas in hon. B. M. V. composuerunt Hasler, Orl. Lasso, Stabile u. Varotti. 4—8 v. 1001.
Greith, C., 6 Marienlieder, Oberst. c. O. 27, 1.
— — 9 Marienlieder, Oberst. c. O. 27, 2.
— — 10 Marienlieder, 3 u. 4 Oberst. c. O. 280.
— — Sub tuum praesidium. 4 v. c. O. 27, 3.
Haller, Mich., Cantica in hon. B. M. V. 2 v. c. O. Op. 14. 369.
— — Maiengrüsse. 4 v. Op. 17a. 459.
Hamma, B., Ave Maria u. Salve Regina. 4 v. Op. 31. 103.
Hanisch, Jos., Antiphonae Marianae. 2 v. c. O. 651.
Höllwarth, Joh.. 4 Marienlieder. 4 v. c. O. 887.
Jaspers, C., Gesänge zu unserer l. Frau. 4 v. u. 4 Mst. 358.
— — Laudes Marianae. 4 v. Op. 6. 575.
Koenen, Fr., 4 Marian. Antiphonen. 4 v. 868.
— — 6 Marienlied. 2 v. aeq. c. O. Op. 51. 1016.
Krawutschke, R., 4 Marian. Antiphonen. 4 v. c. O Op. 1. 94.
Liszt, Fr., Ave Maris stella 4 v. 4.
Mayerl, Stabat mater (S. A.) c. O. 314.
Mettenleiter, Bernh., Salve Regina. 4 v. 6, 8.
— — Graduale de Immaculata Concept. B. M. V. 4 v. 6, 12.
— — Regina coeli. 4 v. 266.
— — Alma Redempt. u. Ave Regina. 4 v. 330.
— — Stabat mater. 4 v. c. O. aut instr. 361.
Mitterer, Ign., 5 deutsche Marienlieder. 4 v. 581.
Molitor, J. B., 6 Marienlieder. 4 v. 1026.
Musica divina von Proske.
Musica Ecclesiast. 5 Marienlieder. 4 v. c. O. 208.
— — 4 Marienlieder. 4 v. c. O. 334.
— — 37. Lief. 1024.
Neckes, Fr., Regina coeli. 4 v. Op. 4. 89.
— — deutsche Gesänge. 3 u. 4 v. aeq. 460.
Nickel, Em., 10 Gesänge. 2, 3 u. 4 v. c. vel sine O. 765.
Oberhoffer, H., Antiphonae Marianae. 4 v. Op. 52. 670.
Palestrina-Wagner, Stabat mater. 8 v. 435.
Piel, Pet., Marian. Antiphonen für 4, 6 u. 8 Mst. 171. — 4 v. Op. 27. 671.
— — 12 lat. Kirchengesänge. 4 v. Op. 23. 565.
— — Gesänge für 2 Kinderst. c. O. 893.
Renner, Jos., 14 Marienlieder. 4 v. 657.
Santner, C., 3 Marienlieder. 4 v. 337b.
Scheel, Ign., 10 Marienlieder. 4 v. 703.
Schenk, Ad., 3 Marienlieder. 4 v. c. O. 545.
Schoepf, Fr, 4 Marian. Antiphonen. 4 v. c. O 80, 4 u. 5.
Schulz, J., Antiphon. Marian. 4 v. 645.
Schweitzer, Joh., 30 Marienlieder. 1 u. 2 St. c. O. 504.
Seiler, Jos., Maiandacht. 1—4 v. 422.
Stehle, Ed., 7 Marienlieder. 4 v. 86.
Stein, Jos., 4 Marian. Antiph. (u. 1 Ave Maria.) 4 v. c. O. 877, 878.
Theresius a s. Maria, P., Marienlieder. 3st. 1. Heft. 721. 2. Heft. 862.
Wiltberger, Aug., 10 Marienlieder. 2 Kinderst. c. O. Op. 22. 876.
Witt, Fr., Stabat mater. 4 v. c. O. Op. 7. 8, 2.
Zangl, J., 2 Marienlieder. 4 v. c O. 190.
— — 9 Marienlieder. 4 v. c. O. 302.
Z'Wysseg, G., P., 4 Marian. Antiphonen. 4 Mst 62.

Siehe unter IIc. die verschiedenen Kompositionen des „Ave Maria".

IIc.

Alphabetisches Verzeichniss der liturgischen Offertoriumstexte, welche in den beigesetzten Numern des Vereinskataloges zu finden sind.*)

Ad te Domini levavi. 4 v. Jos. Fux. 1 u. 136.
Ad te levavi. 4 Mst. nach Aiblinger. 25.
„ „ „ 4 v. Ign. Mitterer. 733.
„ „ „ 3 v. Fr Neckes. 497.
„ „ „ 4 v. Fr. Witt. 261 u. 291.
„ „ „ 4 v. P. Zucchari. 151 u. 477.
Afferentur regi. 4 v. M. Haller. 400.
„ „ 4 v. Ign. Mitterer. 267.
„ „ Scharbach (A. T. 2 B.) 849.
„ „ 4 v. Ed. Stehle. 261 u. 393.
„ „ 4 v. Fr. Witt. 393
„ „ 4 Mst. Fr. Witt. 427.
Angelus Domini descendit. 8 v. Cl. Casciolini. 3.
„ „ „ 2 v. aeq. c. O. M. Haller. 522.
„ „ „ 4 v. I. Stunz. 151.
„ „ „ 4 v. Ed. Stehle. 261 u. 393.
„ „ „ 4 Mst. Fr. Witt. 38.
„ „ „ 4 v. Fr. Witt. 393.
Ascendit Deus. 6 v. (2 S. A. 2 T. B.) W. Pirkler. 219.
„ „ 4 v. Chr. Bischoff. 261.
„ „ 4 v. c. O. M. Brosig. 854.
„ „ 4 v. K. Geierlechner. 434.

*) Die 50 Offert. für 1 v. c. O. von Edenhofer Al., sowie die 16 Off. von P. Stattler, 1 v. c. O. sind nur unter II erwähnt und hier nicht einzeln aufgeführt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ascendit Deus. 4 v. M. Haller. 400.
A „ „ 2 v. aeq. c. O. M. Haller. 522.
Se „ „ 4 v. v. Kirms u. Rampis. 237.
„ „ 4 Mst. Fr. Neckes. 89.
„ „ 4 v. Ferd. Schaller. 393.
„ „ 4 v. (A T. 2 B.) Edm. Scharbach. 849
„ „ 4 v. F. H. Thielen. 601.
„ „ 3 Mst. Aug. Wiltberger. 895.
Assumpta est Maria. 3 v. Gr. Aichinger. 1.
„ „ „ 4 v. C. Greith. 261.
„ „ „ 2 v. aeq. c. O. Fr. Koenen. 954.
„ „ „ 4 v. F. Meyer. 427.
„ „ „ 4 Mst. Ig. Mitterer. 605.
„ „ „ 4 v. (A. T. 2 B.) Edm. Scharbach. 849.
„ „ „ 2 v. aeq. c. O. Aug. Wiltberger. 823.
„ „ „ 3 Mst. Aug. Wilberger. 895.
Ave Maria.*) 4 v. J. Arcadelt. 133, 219, 222.
„ „ 4 Mst. nach Arcadelt. 25 u. 3 v. 23 u. 478.
„ „ 4 Mst. nach Aiblinger. 25.
„ „ 4 v. J. B. Benz. 468.
„ „ 4 v. (5 Numern in G-, F-, E- u. As-dur.) St. Braun. 133.
„ „ 4 v. M. Brosig. 76, 237. c. instr. 199.
„ „ 4 v. Cannicciari. 1.
„ „ 4 v. Casali. 133.
„ „ 4 v. C. Ett. 151.
„ „ 4 v. M. Haller. 243.
„ „ 2 v. aeq. M. Haller. 369.
„ „ 4 v. B. Hamma. 103.
„ „ 4 v. c. O. J. Hanisch. 140.
„ „ 3 v. aeq. c. O. J. Hanisch. 169.
„ „ 4 v. Josquin de Près. 222.
„ „ 4 v. C. Jaspers. 601.
„ „ 4 Mst. Jepkens. 260.
„ „ 4 v. P. Kindler. c. O. 990.
„ „ 4 v. B. Klein. 136.
„ „ 4 v. Fr. Koenen. 422.
„ „ 3 Mst. Fr. Koenen. c. O. 231, 2 v. aeq. c. O. 446, 954. (2 Num.)
„ „ 2 v. aeq. c. O. P. U. Kornmüller. 555.
„ „ 4 v. J. G. Mettenleiter. 217.
„ „ 4 v. B. Mettenleiter. 6, 7.
„ „ 4 v. Ig. Mitterer. 434, 733.
„ „ 4 v. J. B. Molitor. 477.
„ „ 4 v. u. 4 Mst. (B- u C-dur.) Neckes. 265.
„ „ 4 Mst. (G- u. D-dur.) Nehr. 45.
Ave Maria. 4 Mst. Onslow. 25.
„ „ 6 v. (2 S. A. T. B.) Orl. di Lasso. 3.
„ „ 4 v. P. Piel. 565.
„ „ 4 Mst. Reissiger (litaneienartige Anrufung). 46.
„ „ 4 v. C. Santner. 468.
„ „ 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. aut instr. F. Schaller. 394.
„ „ 4 v (A. T. 2 B.) Edm. Scharbach. 849.
„ „ 4 v. Fr. Schmidt. 601, 612.
„ „ 4 Mst. J. Seiler. 137 u. 5 v. (8. 2 T. 2 B.) 136.
„ „ 4 Mst. Ed. Stehle. 261.
„ „ 4 v. Verdonk. 234.
„ „ 4 v. Vittoria. 1.
„ „ 4 v. H. Wiltberger. 491.
„ „ 4 Mst. A. Wiltberger. (2 Num.) 2 v. c. O. 823. 3 Mst. 895.
„ „ 5 v. Fr. Witt. 219 u. 291 u. St. 291. u. 4 v. 422.
„ „ 4 Mst. Fr. Witt. 25 u. 497.
Beata es, Virgo Maria. 4 v. Joh. Diebold. 427. u 261.
„ „ „ „ 4 v. L. Hasler. 1.
„ „ „ „ 2 v. c. O. Fr. Koenen. 954.
„ „ „ „ (A. T. 2 B.) Ed. Scharbach. 849.
„ „ „ „ 2 v. c. O. Ad. Schenk. 605.
„ „ „ „ 2 v. c. O. Aug. Wiltberger. 823. u. 3 Mst. 895
„ „ „ „ 4 v. Fr. Witt. 427.
Benedicam Dominum. 4 v. Lasso Orl. di. 1.
„ „ 4 v. L. Vittoria. 1.
„ „ 5 v. (2 T.) Fr. Witt. 427.
Benedic anima mea. 2 v. c. O. M. Haller. 888.
„ „ „ 4 v. C. Santner. 468.
„ „ „ 4 v. Ed. Stehle. 511.
„ „ „ 4 v. Witt. 303. — 8 v. 427.
Benedicite Dominum. 4 v. c. O. Kindler. 990.
„ „ 4 v. B. Kothe. 151.
„ „ 4 v (A. T. 2 B.) Scharbach. 849.
„ „ 4 v. Stehle. 511.
„ „ 4 v. Thielen. 601.
„ „ 4 v. Weinberger. 427.
„ „ 3 Mst. A. Wiltberger. 895.
„ „ 4 v. Witt. 237. — 8 v. 427.
Benedicite gentes. 4 v. Lasso. 1.
Benedictus es, Domine. 8 v. Ett. 151.
„ „ „ 4 Mst. B. Kothe. 166.
„ „ „ 4 v. Lasso. 1.
„ „ „ 4 v. B. Mettenleiter. 261.
„ „ „ 4 v. Ortwein. 617.
„ „ „ 5 v. Witt. 291.
Benedictus sit. 3 v c. O. Habert Jos. 401.
„ „ 2 v. c. O. Haller. 888.
„ „ 4 v. Haller. 400.

*) Nur wenige dieser Kompositionen sind über den im Grad. Rom. vorgeschriebenen Offertoriumstext komponirt; wir haben sie sämmtlich aufgenommen, teils zur Uebersicht, teils in der Meinung, dass nach Absingen des lit. Offertoriumstextes die eine oder andere Numer an Muttergottesfesten gute Dienste leistet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Benedictus sit. 4 Mst. Kothe. 466.
„ „ 4 v. Mettenleiter. 261.
„ „ 4 Mst. Neckes. 497.
„ „ 4 v. Schaller. 393.
„ „ (A. T. 2 B.) Scharbach. 849.
„ „ 3 Mst. Wiltberger. 895.
Benedixisti Domine. 4 v. Mitterer. 733.
„ „ 4 v. Stunz. 151.
„ „ 4 v Witt. 261 u. 291.
Bonum est confiteri. 4 v c. O. Brosig. 751.
„ „ „ 6 v. Ett. 151.
„ „ „ 3 Mst. Hanisch. 169.
„ „ „ 4 v. Hoffmann. 261 u. 523.
„ „ „ 2 v. c. O. Witt. 291.
Calix benedictionis. 4 v. Bischoff. 411.
„ „ 4 v. Stehle. 511.
„ „ 2 v. c. O. Witt. 427.
Confessio et pulchritudo. 4 v. Bischoff. 511.
„ „ „ 5 v. (2 T.) Witt. 217 u. 427.
Confirma hoc Deus. 2 v. c. O. Haller. 522.
„ „ „ 4 v. Haller. 400.
„ „ „ 4 Mst. Handl. 261.
„ „ „ 4 Mst. Koenen. 568.
„ „ „ 6 v. (2 S. 2 T.) Lassus. 320 u. 321.
„ „ „ 4 v. Mitterer. 402.
„ „ „ 5 v. Oberhoffer. 154.
„ „ „ 4 v. Piel. 393.
„ „ „ A. T. 2 B. Scharbach. 849.
„ „ „ 4 v. Stehle. 511.
„ „ „ 3 Mst. A. Wiltberger. 895.
Confitebor Domino nimis. 2 v. c. O. Haller 888.
„ „ „ 4 v. Stehle. 511.
„ „ „ 4 Mst. Witt. 393.
„ „ „ 5 v. (2 A.) Witt. 393.
Confitebor tibi Domine. 4 v. Diebold 261.
„ „ „ 4 Mst. Kornmüller. 228.
„ „ „ 4 v. Lasso. 1.
„ „ „ 4 v. Mitterer. 208.
„ „ „ 4 v. Witt. 291 u. 303.
„ „ „ 5 v. Witt. 291.
Confitebuntur coeli. 2 v. c. O. Kornmüller. 555.
„ „ 4 v. c. O. Mitterer. 208.
„ „ 4 Wesselack. 261.
„ „ 4 v. H. Wiltberger. 491.
„ „ 4 Mst. Witt. 393.
„ „ 4 v. Witt. 393.
Constitues eos. 4 v. c. O. Benz. 142.
„ „ 4 v. Loebmann. 151.
„ „ 4 v. c. O. Mitterer. 434.
„ „ A. T. 2 B. Scharbach. 849.
„ „ 4 v. Stehle. 511.
„ „ 3 Mst. Wiltberger. 895.
„ „ 5 v. (2 T.) Witt. 393.
Cum esset desponsata. 4 v. c. O. Kindler. 990.
„ „ „ 2 v. c. O. Koenen. 964.
„ „ „ 5 v. (2 T.) Witt. 427.
Custodi me Domine. 6 v. Aiblinger. 291.
De profundis clamavi. 6 v. (2 A. 2 B.) Gabrieli And. 320 u. 321.
„ „ „ 4 v. Witt.
Desiderium animae. 4 v. Anerio Fgl. 1.
„ „ 3 v. Haller. 400.
„ „ 4 v. Koenen. 261.
„ „ 2 v. c. O. Kornmüller. 555
„ „ 4 v. Mitterer. 267.
„ „ 4 v. Witt. 393.
„ „ 4 v. (2 T.) Witt. 427.
Deus firmavit. 2 v. c O. Haller. 522.
„ „ 4 v. c. O. Mitterer. 434.
„ „ 4 v. Witt. 261 u. 291.
Deus tu convertens. 4 v. Mitterer. 733.
„ „ „ 4 v. Witt. 261 u. 291.
Dextera Domini. 4 v. Gherardeschi. 291.
„ „ 4 v. Koenen. 261.
„ „ 4 v. Lasso. 1.
Diffusa est gratia. 4 v. (C-Dur) Brosig. 138. 4 v. (G-Dur) 108.
„ „ „ 8 v. Haller. 400.
„ „ „ 3 v. Haller. 243.
„ „ „ 4 v. Höllwarth. 267.
„ „ „ 4 v. c. O. Kindler. 990.
„ „ „ 2 v. c. C. Koenen. 954.
„ „ „ 2 v. c. O. Kornmüller. 555.
„ „ „ 5 v. (2 T.) Ortwein. 464.
„ „ „ 6 v. (2 T.) Palestrina. 234.
„ „ „ 3 v. c. O. Schaller. 475.
„ „ „ 4 Mst. Schaller. 393.
„ „ „ A. T. 2 B. Scharbach. 849.
„ „ „ 4 v. Fr. Schmidt. 612.
„ „ „ 4 v. Wesselack. 261.
„ „ „ 2 v. c. O. Wiltberger. 823 u. 3 Mst. 895.
„ „ „ Witt. 5 v. (2 T.) 8,12; 2 v. c. O. 393; 4 v. 291.
Domine convertere. C. Ett. 4 v. 166.
„ „ Orl. di Lasso. 4 v. 1.
Domine Deus in simplicitate. J. Benz. 4 v. 142.
„ „ „ „ M. Brosig. 4 v. 76.
„ „ „ „ M. Haller. 4 v. 400.
„ „ „ „ J. Mayer. 4 v. 224.
„ „ „ „ L. Hasler. 4 v. 1.
„ „ „ „ J. Obersteiner. 4 v. 434.
„ „ „ „ Edm. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
„ „ „ „ Ed. Stehle. 4 v. u. 4 Mst. 393,
„ „ „ „ A. Wiltberger. 3 Mst. 895.
„ „ „ „ Fr. Witt. 4 v. 261, 393.
Domine Jesu Christe. J. de Cleve. 5 v. (2 S.) 367.
Domine in auxilium. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
Ego autem. Fr. Witt. 4 v. 427.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Elegerunt Apostoli. Fr. Witt. 4 v. 151. 291.
" " Ed. Stehle. 4 v. 511.
" " Ign. Mitterer. 4 Mst. 605.
Emitte Spiritum. F. Witt. 5 v. (2 T.) 333.
Exaltabo te. Fr. Witt. 5 v. (2 Ten.) 427.
" " G. Croce. 4 v. 1.
" " Schoepf. 4 v. c. O. 80, 7.
Exspectans exspectavi. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
Exultabunt Sancti. J. Höllwarth. 4 v. 230.
" " Fr. Witt. 4 v. 261. 393. 4 Mst. 393.
Felix namque es. I. Pitoni. 4 v. 1.
Filiae regum. J. Bischoff. 4 v. 261.
" " Fr. Moll. 4 v. 267.
" " Fr. Witt. 4 v. 261. 393.
" " M. Haller. 4 v. 400.
Gloriabuntur in te. Fr. Witt. 4 v. 427.
Gloria et divitiae. Fr. Schaller. 2 v. c. O. 427.
Gloria et honore. J. Bella. 4 v. 151.
" " " M. Brosig. 4 v. 108; 8 v. 31. 4 Mst. 166.
" " " Loebmann. 4 Mst. 166.
" " " B. Mettenleiter. 4 v. 261.
" " " Ign. Mitterer. 4 v. 208.
" " " Fr. Witt. 8 v. 393; 4 v. 571. 4 Mst. 393.
Honora Dominum. C. Jaspers. 4 v. 427.
Illumina oculos. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
Improperium exspectavit. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
" " J. Schenk. 4 v. 208.
" " P. U. Kornmüller. 4 Mst. 228.
" " Fr. Neckes. 4 v. Mst. 497.
" " Fr. Witt. 4 v. 261.
In omnem terram. M. Brosig. 4 v c. O. ad lib. 108.
" " " P. U. Kornmüller. 2 v. c. O. 555.
" " " B. Kothe. 4 Mst. 166.
" " " Quante. 4 v. 136.
" " " Fr. Witt. 4 v. 261. 393. 571.
Insurrexerunt in me. Otm. Dressler. 6 v. 81.
In te speravi. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
" " " P. U. Kornmüller. 2 v. c. O. 555.
Intonuit de coelo. F. Schaller. 4 v 393.
" " " Ed. Stehle. 4 v. 511.
" " " Edm. Scharbach. (A. T 2 B.) 849.
" " " Ign. Mitterer. 4 v. c. O. 605.
Introibo. H. Hofer. 5 v. c. O. 139.
" Fr. Witt. 4 v. 427. 4 Mst. 427.
Invent David. Nidrist. 4 v. 208.
" " Fr. Witt. 261 u. 291. 571. 4 Mst. 393.
" " M. Haller. 4 v. 400.
" " P. U. Kornmüller. 2 v. c. O. 555.
In virtute tua. B. Mettenleiter. 4 v. 261.
" " " M. Haller. 4 v. 400.
" " " P. Thielen. 4 v. 601.
" " " Fr. Witt. 8 v 393; 4 Mst. 393.
" " " Zangl. 4 v. 267.
Jubilate Deo omnis. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
" " " C. Aiblinger. 5 v. 261, 291. 4 Mst. 38.
Judica me Domine. C. Aiblinger. 4 v. 38.
Justitiae Domini. Fr. Schoepf. 4 v. 208.
" " P. U. Kornmüller. 4 Mst. 228.
" " Fr. Witt. 4 v. 261. 291.
Justitia indutus sum. Fr. Schaller. 4 Mst. 427.
Justorum animae. C. Aiblinger. 4 v. 237.
" " M. Brosig. 4 v. 76, 108.
" " M. Haller. 3 v. 243.
" " C. Jaspers. 4 v. 601.
" " E. Kretschmer. 4 v. 70.
" " Loebman. 4 v. 151. 4 Mst. 166.
" " Ign. Mitterer. 4 v. 230.
" " Orl. di Lasso. 4 v. 3.
" " C. Santner. 4 v. 353.
" " E. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
" " Fr. Schaller. 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. 475.
" " P. Thielen. 4 v. 601.
" " P. U. Kornmüller. 2 v. c. O. 555.
" " Aug. Wiltberger. 3 Mst. 895.
" " Fr. Witt. 4 v. 261. 291. 293. 5 v. (2 T.) 571.
Justus ut palma. M. Haller. 6 v. 243; 4 v. 400.
" " " C. Kammerlander. 4 v. 516.
" " " Ign. Mitterer. 4 v. c. O. 230.
" " " Fr. Sale. 3 v. 222.
" " " Edm. Scharbach. (A T. 2 B.) 849.
" " " Fr. Witt. 4 v. 261. 291. 571. 4 Mst. 393.
" " " Loebmann. 4 v. 166.
" " " P. U. Kornmüller. 2 v. c. O. 555.
Laetamini in Domino. P. U. Koramüller. 2 v. c. O. 555.
" " " J. M. Nanini. 3 v. 1.
" " " Schenk. 4 v. 230.
" " " Fr. Witt. 4 v. 261. 393. 4 Mst. 393.
Laetentur coeli. M. Haller. 4 v. 400. 2 v. c. O. 522.
" " Fr. Kocnen. 2 v. c. O. 519.
" " I Mitterer. 4 v. 605.
" " Ed. Stehle. 4 v. 261.
" " Fr. Witt. 5 v. 291
Lauda anima. Gr. Aichinger. 4 v. 1.
" " M. Brosig. 4 v. 76.
Lauda Jerusalem. Fr. Witt. 4 v. 291. 427.
Laudate Dominum quia benignus. M. Brosig. 4 v. 138.
" " " " C. Ett. 4 v. 183. 291.
" " " " Fr. Witt. 4 v. 261, 291.
" " " " Gr. Zangl. 4 v. 208.
Meditabor in mandatis. P. U Kornmüller. 4 v. 261. 4 Mst. 228.
" " " Obersteiner. 4 v. 208.
" " " Orl. di Lasso. 4 v. 1.
" " " Fr. Witt. 4 v. 291.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mihi autem nimis. Ch. Bischoff. 4 v. 511.
„ „ „ P.U.Kornmüller. 2 v. c. O. 555.
„ „ „ Fr. Sale. 5 v. 222.
„ „ „ Edm. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
„ „ „ E. Stehle. 4 v. 511.
„ „ „ Fr. Witt. 4 v. 393.
Mirabilis Deus. Fr. Moll. 4 v. 230.
„ „ J. C. Bischoff. 4 v. 411.
„ „ Ed. Stehle. 4 v. 511.
„ „ Fr. Witt. 4 Mst. 393.
Non duplices. Fr. Witt. 4 Mst. 427. 5 v. (2 T.) 427.
Perfice gressus meos. C. Ett. 5 v. 151.
„ „ „ Ed. Stehle. 4 v. 261.
„ „ „ Fr. Witt. 2 v. c. O. 291.
Post partum. Fr. Schaller. 4 Mst. 427.
„ „ Fr. Koenen. 2 v. c. O. 954.
Posuisti Domine. J. Bella. 4 v. 151.
„ „ M. Haller. 4 v. 243.
„ „ Al. Rieder. 4 v. c. O. 208.
„ „ G. Wesselack. 4 v. 261.
„ „ F. Schaller. 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. 475.
„ „ Fr. Witt. 4 v. 393 (2 Num.).
Protege Domine. Fr. Witt. 4 v. (2 T.) 427.
Quando orabas. Fr. Schaller. 4 v. 427.
Quia fecisti viriliter. Fr. Koenen. 2 v. c. O. 954.
„ „ „ Fr. Witt. 4 v. 303. 427.
„ „ „ Ed. Stehle. 3 v. 511.
Quis ascendet. Fr. Witt. 4 v. 217; 427.
Recordare. M. Brosig. 4 v. c. O. aut instr. 199.
„ Fr. Koenen. 2 v. c. O. 954.
„ P. U. Kornmüller. 4 v. 261, 427.
„ Krawutschke. 4 v. c. O. 350.
„ C. Greith. 4 v. c. Instr. 789d.
„ Fr. Witt. 4 v. 393.
Reges Tharsis. M. Haller. 4 v. 400. 2 v. c. O. 522.
„ „ Ign. Mitterer. 4 v. 402.
„ „ Edm. Scharbach. (A. T. 4 B.) 849.
„ „ C. Aiblinger-Witt. 4 Mst. 38.
„ „ Fr. Koenen. 4 Mst. 568.
„ „ A. Wiltberger. 3 Mst. 895.
Sacerdotes Domini. B. Kothe. 4 v. 151.
„ „ M. Haller. 4 v. 399.
„ „ Ign. Mitterer. 4 v. 402.
„ „ C. Santner. 4 v. 353.
„ „ E. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
„ „ Ed. Stehle. 4 v. 511.
„ „ Aug. Wiltberger. 3 Mst. 895.
„ „ Fr. Witt. 5 v. (2 T.) 393.
Salus populi. Fr. Witt. 4 v. 303.
Santificavit Moyses. Fr. Witt. 4 v. 393.
Scapulis suis. P. U. Kornmüller. 4 v. 261. 4 Mst. 228.
Scapulis suis. Al. Rieder. 4 v. 208.
„ „ Fr. Witt. 4 v. 291.
Si ambulavero. Fr. Witt. 4 v. 393.
Sperent in te. Orl. di Lasso. 4 v. 1.
„ „ „ B. Mettenleiter. 4 v. c. O. aut instr. 211, 237.
Stetit Angelus. C. Greith. 6 v. 427.
„ „ Ed. Stehle. 4 v. 511.
Super flumina. C. Aiblinger. 4 v. 393.
„ „ Fr. Koenen. 4 v. 134.
„ „ Orl. di Lasso. 4 v. 1.
Terra tremuit. M Haller. 4 v. 400. (2 Num.) 2 v. c. O. 522.
„ „ Cosm. Geierlechner. 4 v. 402.
„ „ Fr. Koenen. 4 v. 261. Mst. 568.
„ „ H. Oberhoffer. 5 v. 154.
„ „ Edm. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
„ „ Fr. Witt. 4 v. 393.
„ „ Aug. Wiltberger. 3 Mst. 895.
Tollite portas. Fr. Witt. 4 v. 151, 261. 291.
Tu es Petrus. J. Benz. 4 v. c. O. 142.
„ „ „ Clemens non Papa. 4 v. 1.
„ „ „ M. Haller. 4 v. 400.
„ „ „ C. Jaspers. 4 v. 427, 601.
„ „ „ Fr. Schmidt. 8 v. 612.
„ „ „ Fr. Witt. 4 v. c. O. 531.
„ „ „ B. Hüls. 4 Mst. 20.
Tui sunt coeli. M. Haller. 5 v. 243. 2 v. c. O. 522
„ „ „ J. Haydn. 4 v. 237.
„ „ „ H. Oberhoffer. 5 v. 154.
„ „ „ Obersteiner. 4 v. 402.
„ „ „ Fr. Koenen. 4 Mst. 568.
„ „ „ Th. Koenig. 4 v. c. inst. 789b.
„ „ „ C. Santner. 3 v. c. O. 353.
„ „ „ Edm. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
„ „ „ Ed. Stehle. 4 v. 261.
„ „ „ Fr. Witt. 5 v. 291.
„ „ „ Aug. Wiltberger. 3 Mst. 895.
Veritas mea. J. Bella. 4 v. 151,
„ „ M. Haller. 4 v. 243.
„ „ Th. Koenig. 4 v. 957.
„ „ Obersteiner. 4 v. 208.
„ „ Aug. Wiltberger. 3 Mst. 895.
„ „ Edm. Scharbach. (A. T. 2 B.) 849.
„ „ M. Brosig. 4 v. c. O. 751.
„ „ F. Schaller. 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. aut instr. 475.
„ „ Fr. Witt. 4 v. 291, 393 (2 Num.) 8 v. 393.
„ „ Fr. Witt. 2 v. c. O. 401; 4 Mst. 166.
Viam mandatorum. F. Schaller. 4 v. 427.
Vir erat. Fr. Witt. 4 v. 393.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

An alle Freunde und Verehrer Palestrina's!

Die Gesammtausgabe der Werke

Giov. Pierluigi's da Palestrina

umfaßt bis heute 24 Bände, nämlich:

I. 1. Buch der Motetten (27 zu 5, 12 zu 6, 3 zu 7 Stimmen).
II. 2. „ „ „ (22 zu 5, 15 zu 6, 7 zu 8 Stimmen).
III. 3. „ „ „ (28 zu 5, 10 zu 6, 6 zu 8 Stimmen).
IV. 4. „ „ „ (50 zu 5 Stimmen).
V. 1. u. 2. Buch der 4stimm. Motetten (64 Nummern).
VI. Unedirte Motetten (2 zu 5, 9 zu 6, 25 zu 8 Stimmen).
VII. „ „ (8 zu 4, 2 zu 6, 22 zu 12 Stimmen).
VIII. Hymnenband (45 zu 4 Stimmen).
IX. 1. u. 2. Buch der 5stimm. Offertorien (68 Nummern).
X. 1. Buch der Messen (4 zu 4, 3 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XI. 2. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XII. 3. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIII. 4. „ „ „ (4 zu 4, 3 zu 5 Stimmen).
XIV. 5. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XV. 6. „ „ „ (4 zu 4, 1 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XVI. 7. „ „ „ (3 zu 4, 2 zu 5 Stimmen).
XVII. 8. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XVIII. 9. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIX. 10. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXIV. 15. „ „ „ (1 zu 4, 2 zu 5, 3 zu 6 Stimmen).
XXVI. 3 Bücher Litaneien und Anhang dreichöriger Motetten.
XXVII. 2 Bücher Magnificat (35 Nummern).
XXVIII. 3 Bücher weltliche Madrigale mit italien. Text (2 zu 3, 61 zu 4, 3 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XXIX. 2 Bücher geistliche Madrigale mit italien. Text (56 Nummern).

Es werden erscheinen:

im Jahre 1888: XXIII. 14. Buch der Messen (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen.
XXV. 4 Bücher Lamentationen zu 4 bis 6 Stimmen.

im Jahre 1889: XX. 11. Buch der Messen (1 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXX. Nachträge zu den Motetten, Messen, Hymnen, Psalmen und Madrigalen (zu 4 bis 8 Stimmen).

im Jahre 1890: XXI. 12. Buch der Messen (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXXI. Opera dubia, Motetten, Messen ꝛc., welche nicht mit Sicherheit als Werke Palestrina's nachgewiesen werden können.

im Jahre 1891: XXII. 13. Buch der Messen (4 zu 8 Stimmen).
XXXII. Documente, Register, bibliograph. Belege, Aktenstücke, Facsimiles ꝛc. über Palestrina's Leben und Werke.

Bis zur Vollendung des Werkes fehlen also noch acht Bände, deren Material jedoch vollständig vorliegt; Dank den Opfern der Verleger Breitkopf und Härtel wird demnach innerhalb vier Jahren die monumentale Gesammtausgabe des berühmtesten und bisher unübertroffenen italienischen Tondichters und Kirchencomponisten fertig gestellt sein.

Die Zahl der Palestrinaabonnenten beläuft sich auf circa 200; dieselbe ist jedoch durch Tod oder contractwidriges Zurücktreten um circa 30 vermindert worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Obwohl der Subscriptionspreis für den Band nur 10 ℳ beträgt (jährlich 20 ℳ für zwei Bände), so schrecken doch viele Freunde und Verehrer Palestrina's vor der ersten Ausgabe von 240 ℳ für die 24 Bände zurück.

Der unterzeichnete Redakteur der Gesammtausgabe eröffnet deshalb im Einvernehmen mit den Herren Verlegern eine neue Subscription unter nachfolgenden Bedingungen:

A. Subscription auf die 24 bisher erschienenen Bände, welche in 6 Jahren (1888—1893) am 1. Juni unfrankirt versendet werden, und in jährl. Raten von 40 ℳ durch Postvorschuß zu bezahlen sind.

B. Subscription für die 8 im Verlauf von 4 Jahren (1888—1891) erscheinenden Bände (jährlich 20 ℳ für 2 Bände), die Zusendungsspesen sind vom Subscribenten zu tragen.

C. Subscription für 12 Bände, welche aus den erschienenen und noch zu edirenden beliebig ausgewählt werden können, und in 6 Jahren zum Preise von 12 ℳ per Band franco an die Subscribenten gesendet werden.

D. Subscription auf einzelne Bände zum Preise von 15 ℳ per Band und frankirter Zusendung.

Die verehrl. Verleger haben endlich für die bedeutendsten Compositionen Palestrina's die Ausgabe von Einzelstimmen in Aussicht genommen. Der Unterzeichnete wendete sich unterm 27. Jan. d. J. an die altbewährten und treuen Subscribenten der Gesammtausgabe mit der Bitte um Rückäußerung: „ob eine solche Stimmenedition in den Originalschlüsseln der Partitur erfolgen könne, oder ob eine Ausgabe in Violin- und Baßschlüssel mit Transposition und Beigabe der Athemzeichen rathsamer sei". Unter den bis heute erfolgten 56 Antwortschreiben haben nur zwei den stillen Wünschen der Unterzeichneten beigestimmt, die übrigen 54 sind mit Ungestüm und unter dem Ausdruck sanguinischer Hoffnungen für die Verbreitung der palestrinensischen Compositionen zu Gunsten der modernen Schlüssel eingetreten und verlangen auch dynamische Zeichen. Dem letzteren Wunsche glaubte der Unterzeichnete nur in sehr mäßiger Weise nachkommen zu können. Eine charakteristische Eigenschaft der palestrinensischen Melodien beruht nämlich auf der Voraussetzung und Fähigkeit richtiger Declamation des lateinischen Textes, auf energischer Accentuirung der einzelnen Worte unter Beachtung ihrer Stellung im Satze, ihrer Zusammengehörigkeit u. s. w. Gleichwie es unmöglich ist einem Gedichte oder Redesatz äußere Declamationszeichen beizugeben, da vom Deklamator Kenntniß des Sprach-, Wort-, Ton- und Satzsinnes vorausgesetzt werden muß, so scheint auch eine Illustrirung der Melodienphrasen Palestrina's, der nicht absolute, sondern Sprachmelodien bildete, theils unmöglich und nutzlos, theils schädlich zu sein, und zu einem steifen und gekünstelten Vortrage zu führen.

Wo jedoch Gefahr drohte, daß der modern gebildete Sänger Fehler im Wachsen oder Abnehmen langgehaltener Töne oder längerer Phrasen auf den Schlußsilben begehen könnte, wurde durch ≺ ≻ ∧ ꝛc. das annähernd richtige Colorit angegeben.

Die 6. Messe des 15. Buches (XXIV. Band), welche den Titel „Ecce ego Joannes" trägt, ist bereits in Einzelstimmen erschienen.

Sopran, Alt, 2 Tenöre, Bariton, Baß kommen auf 1 ℳ 80 ₰ zu stehen. Jede einzelne Stimme (à 30 ₰) wird in beliebiger Anzahl abgegeben.

Der Stimmenausgabe dieser Messe wird eine Auswahl der fünfstimmigen Offertorien (IX. Band) folgen und zwar a) Offertorien der Advent- und Fastensonntage incl. Fer. V. in Coena Domini, b) Offertorien der Sonntage nach Epiphanie, Ostern und Pfingsten, c) Offertorien des Commune Sanctorum, d) Offertorien der Feste des Herrn und der Heiligen.

Auch für diese Stimmenedition nimmt der Unterzeichnete Subscription entgegen und sendet franco, wenn die Bestellung die Gesammtsumme von mindestens 10 ℳ beträgt.

Um die Weiterverbreitung dieses Aufrufes unter Freunden oder in geneigten politischen und musikalischen Zeitschriften und Tagesblättern ersucht höflichst

Regensburg, 1. Okt. 1888.

Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Prospect
der
Kirchenmusikschule in Regensburg.

Die Kirchenmusikschule in Regensburg erstrebt die weitere Ausbildung von Musikkundigen für die Leitung und Vervollkommnung katholischer Kirchenchöre.

Sie hat sich nicht die Aufgabe gesetzt, Virtuosen oder Komponisten heranzubilden, Stellen für Chorregenten oder Organisten zu vermitteln, in kurzer Zeit theoretisch und praktisch befähigte Dirigenten erziehen zu wollen; sie setzt vielmehr ihre Aufgabe in die Darlegung der kirchlich liturgischen Vorschriften und Gesetze, in die gewissenhafte Pflege erprobter musikalischer Schulregeln und ernster Uebungen, und will dem tüchtig vorgebildeten Musiker Gelegenheit geben, Kenntnisse zu erwerben, die ihm später zu eigener Fortbildung und Vervollkommnung dienen können, und die gegenwärtig in den Lehrplänen der Conservatorien und Schullehrerseminarien nicht aufgenommen sind.

Darum wird der liturgische Gesang besonders gepflegt, und der Palestrinastil zur Grundlage beim Unterrichte angenommen und eingehender gelehrt; denn jede Schule muß eine gewisse Richtung haben und eine ausgesprochene Tendenz verfolgen.

Die vielen Aufführungen in den verschiedenen Kirchen Regensburgs geben übrigens Gelegenheit, alle Stilgattungen der Kirchenmusik zu hören, zu vergleichen und zu beurtheilen.

I. Lehrgegenstände.

Liturgie und lateinische Kirchensprache, Aesthetik und Geschichte der Kirchenmusik, Literatur der Kirchenmusik, Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges unter Zugrundelegung der authentischen römischen Choralbücher, Uebung im Lesen und Spielen von Gesangspartituren aus älterer und neuerer Zeit, Anleitung zum Dirigiren, Lehre des Contrapunktes und Uebungen in den polyphonen Formen mit Analyse älterer Werke, Anweisung zum Gesangunterricht und Methode desselben, praktisches Orgelspiel mit Wiederholung der Harmonielehre bilden die Hauptfächer des Unterrichtes; Besuch von Proben und Aufführungen sollen denselben unterstützen.

Auf besonderen Wunsch wird auch Unterricht im Violinspiel ertheilt.

II. Lehrpersonal.

Den Unterricht in obigen Fächern, welcher nicht so fast in theoretischen und gelehrten Vorträgen, sondern vorzugsweise in vielen praktischen Uebungen und schriftlichen Aufgaben erledigt wird, besorgen folgende Herren: Dr. Georg Jakob, Domkapitular, die Kapellmeister und Priester Michael Haller, Max Rauscher und der Unterzeichnete, Herr Domorganist Jos. Hanisch und Herr Musikdirector Jos. Renner.

Das Lehrercollegium wählt aus seiner Mitte den Vorstand der Kirchenmusik-Schule, welcher für Disciplin, Zeiteintheilung, Lehrplan, Correspondenz u. s. w. zu sorgen hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Zeitdauer des Unterrichtes.

Der regelmäßige Unterricht beginnt mit dem 1. Januar und endigt mit dem 1. August jeden Jahres.

Ferien sind drei Tage vor dem Aschermittwoch und acht Tage nach Ostern; in der hl. Charwoche gelten die vielen täglichen Aufführungen und Proben als Unterricht.

Täglich finden im Durchschnitt nie mehr als drei Unterrichtsstunden statt, damit die HH. Eleven Zeit finden, ihre schriftlichen Arbeiten mit Muße zu fertigen, den praktischen Uebungen im Partitur-, Orgel- und Violinspiel nachzukommen, der geordneten Lectüre aus der Musikbibliothek zu obliegen, sowie ihre Eindrücke, Erfahrungen und Notizen aufzuzeichnen und zu verarbeiten.

IV. Lehrmittel und Kosten.

Außer den zahlreichen theoretischen und praktischen Lehrmitteln, welche die Musikbibliothek enthält, wird dem Einzelnen beim Beginn des Kurses die Anschaffung folgender Lehrbücher angerathen: 1) Heinr. Bellermann's Contrapunct, 3. Aufl, Berlin bei Springer, 1887; 2) Compendium Gradualis et Missalis Romani; 3) Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani; 4) Mich. Haller, Vade mecum für Gesangunterricht; 5) Fr. X. Haberl, Magister choralis, 8. Aufl.; 6) Bertalotti's Solfeggien, 2. Aufl. 1888; 7) Cäcilienvereinskatalog mit den betreffenden Sachregistern; 8) Jos. Haniſch, transpositiones harmonicæ, Cadenzen und Präludien.

Diese und andere musikal. Werke können bei Beginn des Kurses den inscribirten Eleven, in Folge Uebereinkommens mit den Buchhandlungen, um ermäßigte Preise besorgt werden; die Kosten für dieselben betragen mit den Einbänden nicht über 30 Mark.

Für acht Herren sind im Gebäude der Kirchenmusik-Schule ebensoviele Einzelzimmer, sämmtlich nach der Südseite gelegen, einfach möblirt, mit Bett und üblichen Bequemlichkeiten, bereit gehalten, von denen die vier größeren zu je 20 Mk., die vier kleineren zu je 15 Mk. **monatlich** abgegeben werden.

Für Licht, Beheizung und Bedienung wird die Pauschalsumme von 42 Mk. berechnet, welche in sieben Monaten à 6 Mk. zu erlegen ist.

Für ein der Kirchenmusik-Schule angehörendes Pianino sind monatlich 10 Mk., für ein Harmonium monatlich 5 Mk. Miethe zu bezahlen. Die Kosten für monatliches Stimmen sind miteingerechnet. Es steht übrigens Jedem frei, in den Claviermagazinen Regensburgs auf eigene Rechnung beliebige Auswahl zu treffen.

Das Reinigen der Leibwäsche wird eigens berechnet und außer dem Hause billig besorgt.

Frühstück (mit Café und 2 Broden zu 20 Pf.), Mittagessen (Brod, Suppe und zwei Platten Fleisch mit Gemüse zu 75 Pf.) und Abendtisch (Brod, Suppe und Fleisch mit Gemüse zu 55 Pf.) können im Hause verabreicht werden. Ein schöner Speisesaal bietet außer der Annehmlichkeit des gemeinsamen Tisches noch Gelegenheit zu Lectüre und Unterhaltung.

Ein großer Obst- und Ziergarten befindet sich unmittelbar am Hause; ebenso ein geräumiger Musik- und Bibliothekſaal mit Flügel, Harmonium und Streichquartett, sowie ein eigenes Zimmer mit Orgel zu zwei Manualen und Pedal.

Für die Benützung dieser drei genannten Locale, Beheizung und Einrichtung derselben, sowie für den Unterricht in den angeführten Lehrfächern ist die Summe von 15 Mk. monatlich angesetzt.

Eigene Violinstunden werden auf's billigste berechnet.

Früheres Eintreten oder längeres Verweilen der inscribirten oder aufgenommenen HH. Eleven im Hause der Kirchenmusikschule zum Zwecke von Privatstudien kann unter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den nämlichen Bedingungen stattfinden; der monatliche Beitrag für die Unterrichtskasse wird in diesem Falle nicht erhoben.

Mehr als zwölf Eleven werden zum Kurse nicht zugelassen; für diejenigen Herren, welche nicht in der Kirchenmusik-Schule wohnen können oder wollen, wird man bemüht sein, in der Nähe passendes Unterkommen zu annähernd gleich billigen Preisen ausfindig zu machen.

V. Aufnahmebedingungen.

1) Charakter und Tendenz der Kirchenmusik-Schule in Regensburg fordern bei den Besuchern derselben entschieden römisch-katholische Gesinnung, gewissenhafte Beobachtung der göttlichen und kirchlichen Gebote, und setzen neben wissenschaftlichem Streben einen streng sittlichen, untadelhaften Lebenswandel voraus. Daher soll bei der Anmeldung für die Aufnahme ein Zeugniß des kathol. Pfarramtes über diese Punkte beigebracht werden.
2) Ein Taufzeugniß, oder wenigstens Angabe von Jahr und Tag der Geburt, ist erwünscht, da jeder Aufzunehmende das 18. Lebensjahr überschritten haben soll.
3) Zeugnisse über genügende musikalische Vorbildung, besonders theoretische und praktische Kenntniß der Harmonielehre, sind womöglich vom Diözesanpräses zu contrasigniren; aber auch schriftliche Arbeiten und Kompositionsversuche werden als Zeugnisse angenommen.

   Der Grad der Vorkenntnisse und des Privatfleisses hängt erfahrungsgemäß mit dem Erfolg des siebenmonatlichen ausschließlichen Kirchenmusikstudiums zusammen.
4) Die Anmeldungen für die Aufnahme können zu jeder Zeit stattfinden; es ist jedoch wünschenswerth, daß dieselben einen Monat vor Beginn des Kurses, also bis 1. Dez. einlaufen. Sie sind zu adressiren: An die Vorstandschaft der Kirchenmusik-Schule in Regensburg, Reichsstraße, L 76.
5) Am Schluße des Kurses werden den Herren, welche den Kurs vollenden, Frequenzzeugnisse ausgestellt, in denen die Lehrer der einzelnen Fächer ihre Bemerkungen über Aufmerksamkeit, Fleiß und Erfolg beim Unterrichte einzeichnen.

   Die Kirchenmusik-Schule kann keine Garantie für Anstellung oder Verwendung der HH. Eleven übernehmen.
6) Die vom Lehrercollegium entworfenen und approbirten Haus-Statuten werden bei Eröffnung der Kurses vorgelesen und deren Beobachtung wird durch Unterschrift der HH. Eleven garantirt.
7) Diejenigen Herren, welche sich zum Eintritt in die Kirchenmusik-Schule melden, wollen zugleich beifügen, ob sie Wohnung oder Kost innerhalb oder außerhalb der Schule wünschen, und eventuell bestimmen, welche Zimmer sie auszuwählen gedenken.

Freunde und Gönner der Kirchenmusik-Schule in Regensburg sind gebeten, diesem Prospekte in ihren Kreisen oder in katholischen Blättern Bekanntwerden und Verbreitung zu erwirken. Exemplare dieses Prospektes stehen in beliebiger Anzahl gratis zur Verfügung.

Regensburg, 1. Okt. 1888.

Die Vorstandschaft der Kirchenmusikschule
z. Z. Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Depôt für amerikanische Harmonium

bei

Jos. Renner (Petersthor) in Regensburg

zum Besten der Kirchenmusikschule dahier.

☞ Diese eine Abbildung aus den illustrirten Katalogen giebt ein hinlängliches Bild von der äußeren Ausstattung der amerikanischen Harmonium. Je nach den höheren Preisen der Instrumente wechselt die Zeichnung in unwesentlichen Formen; stets jedoch bilden diese Instrumente eine hervorragende Zierde für Salon und Zimmer.

Vorbemerkung. Dieser neue Katalog annulliert alle früheren!

Die verehrl. Leser werden für sämmtliche Instrumente eine bedeutende Preisermäßigung bemerken, welche ihre Erklärung in dem Umstande findet, daß vom 1. November 1888 angefangen die verehrl. Besteller, beziehungsweise Empfänger alle Auslagen **für Zoll und Fracht,** die Bestellung mag von Regensburg oder von Hamburg aus effectuiert werden, allein und ganz zu tragen haben. Die Schwankungen der Zoll- und Frachtspesen sind nämlich in verschiedenen Ländern oder je nach den Entfernungen so bedeutende und so verschiedene, daß eine einheitliche Behandlung unmöglich geworden ist und nur auf diese Weise Schaden, Verdrießlichkeiten, Reclamationen, Correspondenzen und Unannehmlichkeiten gründlich abgeschnitten werden können.

Preislisten nebst „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung der Instrumente" werden auf Wunsch gratis versendet.

Da in den Preisen nur noch eine 5% Provision zu Gunsten der Kirchenmusikschule in Regensburg miteingeschlossen ist, so kann eine eventuelle Ratenzahlung nicht über drei Monate nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5% Verzinsung der Kaufsumme garantiert wird.

I. Preisliste der Harmonium von Peloubet & Comp. in New-York.

Nr. 1. (1) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 1 Knieschwelle (crescendo), fünf Register. M. 240

Nr. 2. (7) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (cresc. u. pleno), 5 Reg., darunter 2 mechanische Kopelzüge, sowie Diapason, Clarinet, Dulciana. M. 260.

Nr. 3. (3) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (crescendo u. pleno) und 8 Register. M. 280.

Nr. 8. (16) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen, 8 Reg.: Diapason, Viola, Principal, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Oct. celeste mechan. M. 330.

Nr. 10. (21) 1⅗ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen, 10 Register: Diapason, Viola, Subbaß, Clarinet sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Bourdon, Voix cel., Oct. Copel und Forte und mechan. M. 370.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr. 18. (39) 2 Reihen Zungen zu 5 Okt., 2 Knieschwellen und 11 Register: Diapason, Viola, anglais, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, vox humana, Octavkopel, voix cel. Diaforte mechanisch. M. 4

Nr. 22. (47) 3 Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen und 14 Reg Diapason, Viola, cor anglais, Flute, Trompet, Clarinet, Subbaß sind klingend, Ga::ba, Viol d'amour, Octavcopel, Vox hum., voix cel., Diaforte mechan. M. 5

II. Dominion-Cabinetorgeln.

1) Styl F Villa Gem 1 Reihe Zungen zu 4 Oktaven, 1 Knieschwelle, 1 Register Tremulo. M. 1

2) Styl G Villa Gem 1 Reihe Zungen zu 5 Okt., 1 Knieschwelle, 3 Reg. M. 2

Mit Aufsatz.

3) Styl B Villa Gem 2 Reihen Zungen zu 5 Oktaven, 2 Knieschwellen, 10 Register incl. 2 K zügen, mechan. Subbaß und Treble (mit besonders kräftigem Orgelton). M. 36

4) Styl 12, $2^3/_5$ Reihen Zungen zu 5 Oktaven, 2 Knieschwellen und 8 Register, besonders sc Ausstattung. M. 48

5) Styl 17, $2^3/_5$ Reihen Zungen zu 5 Oktaven u. 1 Reihe Zungen zu 1 Okt. Subbaß (16'), 2 K schwellen u. 10 Register. M. 58

6) Styl 88, $1^1/_2$ Reihe Zungen, 7 Register. M. 31

III. Dominion-Combinationsorgeln

mit besonders kräftigem Ton und 16' Baß.

Ohne Aufsatz.

Nr. 7 (46) $2^8/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Sub-Baß, zwei Knieschwellen, Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Flute d'amour, Sub-Baß sind klingend, — Vox ce Forte, Dulcet, Octavenkopel, Vox humana mechan. M. 680

Nr. 8 (47) $3^9/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Octaven und 1 Octave Sub-Baß, zwei Knieschwell 14 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Cello, Piccolo, Vox celeste, Sub-Baß sind klingd — Flute d'amour, Dulcet, Cremona, Oct. Kopel, Vox hum., Forte mechan. — Extra-Hebel der Seite zum Windmachen! M. 800

Nr. 9 (48) $4^9/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. schw. Sub-Baß, zwei Knieschwel 16 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Flute d'amour, Cello, Piccolo, Aeoline, Sub-B sind klingend, — Forte, Flugle Horn, Dulcet, Cremona, Oct.-Kopel, Vox hum. & Vox cele mechan. — Extra-Hebel an der Seite zum Windmachen! M. 900

Dieselbe Nr. 9 (48) in prachtvoller Ausstattung mit Aufsatz. M. 1000

Als besonders geeignet für Kirchen- und Concertsäle haben wir aus Amerika soeben a neuestes Fabrikat erhalten:

1. **Orchestral-Kirchen-Orgel** Styl 40, ohne Aufsatz M. 600
2. **Orchestral-Orgel** Styl 40, mit Aufsatz M. 625.
3. **Dieselbe** mit Harp Angelica M. 675.

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Okt. 1888

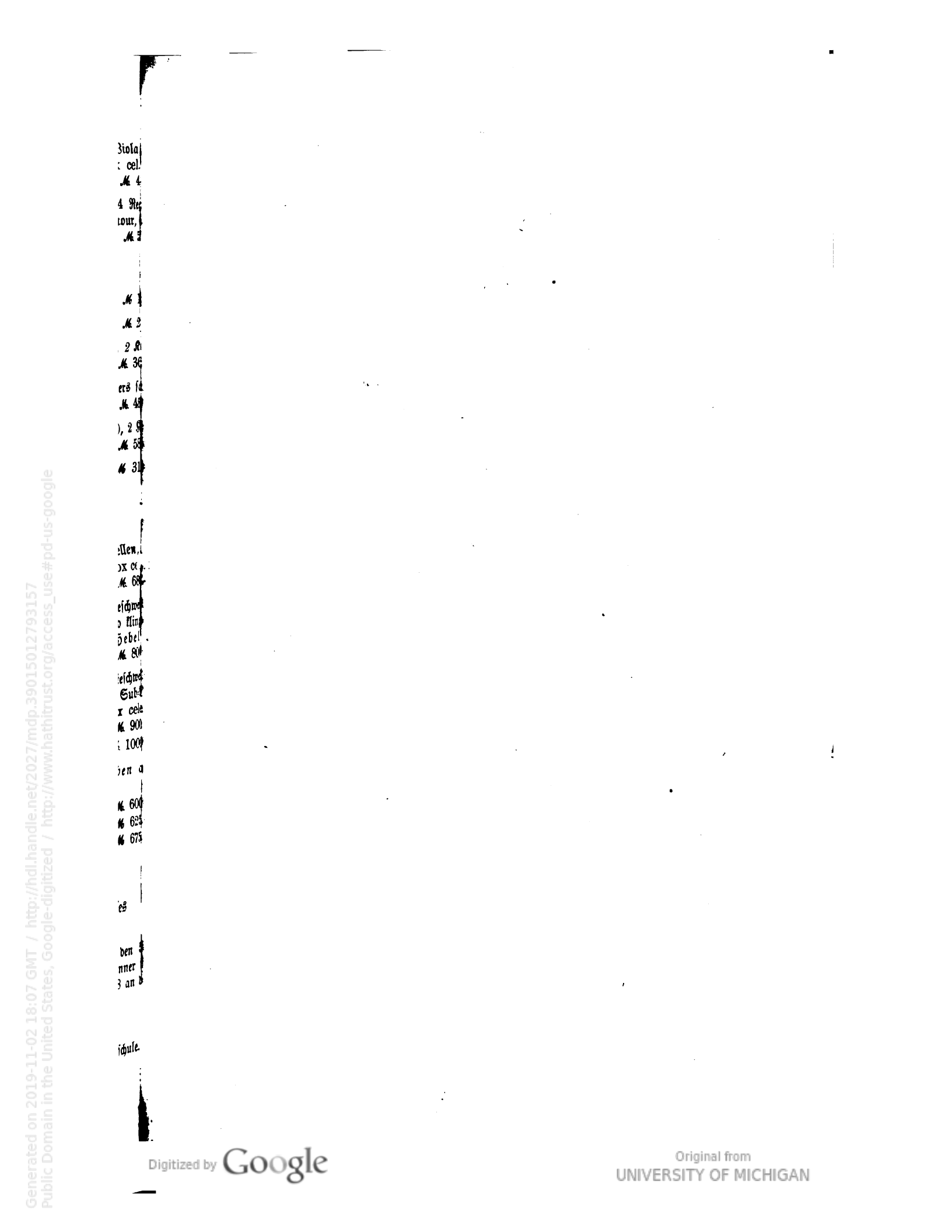
Jos. Renner, II. Diözesanpräses
(Petersthor).

Attest. Der Unterzeichnete bescheinigt hiemit dankbarst den Empfang von 360 M. d. h. den 5 Reinertrag aus der Summe von 7200 M., welche durch die gütigen Bemühungen des Herrn Renner f verkaufte Harmonium zum Besten der hiesigen Kirchenmusikschule vom 1. Okt. 1887 bis 1. Okt. 1888 an d Unterzeichneten baar ausbezahlt worden sind.

Regensburg, 1. Okt. 1888.

Fr. X. Haberl,
Director der Kirchenmusikschule.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01279 3157

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012793157
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google